

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

MAI 1921

Clotilde Misme. — L'Exposition hollandaise des Tui-
leries.

Louis Gillet. — Les Salons de 1921 (1^{er} article) : La Société
nationale des Beaux-Arts.

J. Mayor. — A propos du centenaire de Napoléon : l'Art
décoratif de l'Empire.

Claude Champion. — Croquis d'Alsace. III : Riquewihr.

Auguste Marguillier. — Bibliographie : les Œuvres de
Henri Hymans.

Trois gravures hors texte :

L'Érection de la Croix, esquisse de Rembrandt (coll. de
M. A. Bredius) : photogravure.

Vue de Delft, par Vermeer (Musée de La Haye) : héliotypie
Marotte.

La Rue du Sort à Nevers, bois original de M. F. Cha-
landre (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts).

49 illustrations dans le texte.

63^e Année. 716^e Livraison.

5^e Période. Tome III.

JOS. GIRARD

Prix de cette Livraison : 10 francs.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an. . . 80 fr. | ÉTRANGER. 100 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4^o carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

COMITÉ DE PATRONAGE :

MM. LÉON BONNAT, Membre de l'Institut ;
Comte M. de CAMONDO, Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;
Comte P. DURRIEU, Membre de l'Institut ;
R. KÉCHLIN, Président de la Société des Amis du Louvre ;
L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;
André MICHEL, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des Musées Nationaux, Professeur au Collège de France ;
E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées Nationaux, Professeur à l'École du Louvre ;
Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;
G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. 120 fr. | ÉTRANGER. 140 fr.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement la

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale tous les quinze jours les ventes, les expositions et concours artistiques ; les renseigne sur les prix des objets d'art ; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 106, BOUL^d SAINT-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : Gobelins 21-29

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50



Phot. J.-E. Bulloz.

VUE DE LA MEUSE A ROTTERDAM, PAR ALBERT CUYT

(Collection de sir George L. Holford, Londres.)

L'EXPOSITION HOLLANDAISE DES TUILERIES



Phot. J.-E. Bulloz.

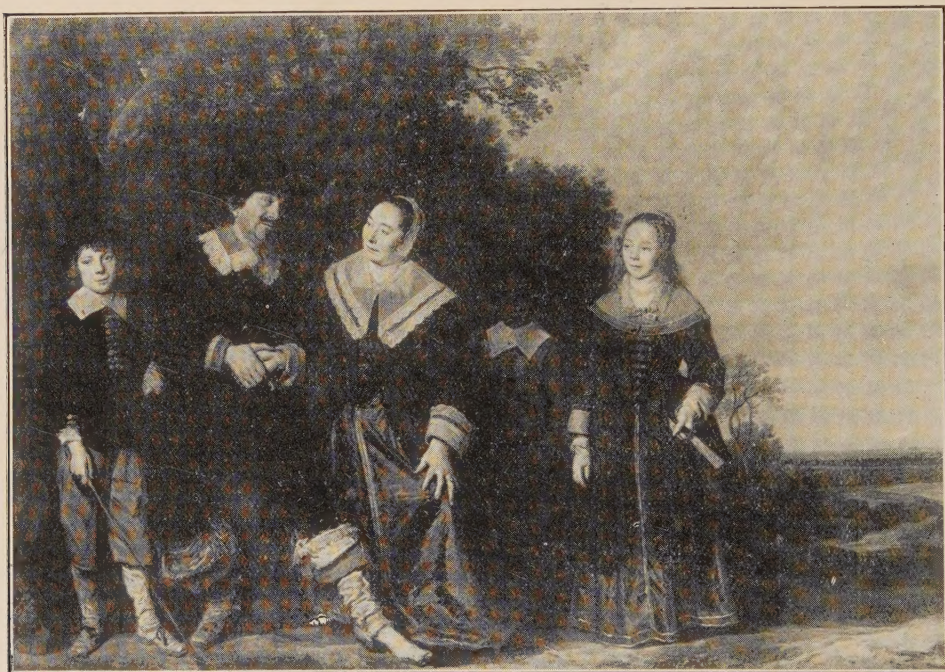
LE CHARDONNERET
PAR CAREL FABRICIUS
(Musée de La Haye.)

L'exposition de tableaux hollandais qui s'est ouverte le 21 avril aux Tuileries, dans les salles du Jeu de Paume, présente non seulement un intérêt artistique hors ligne, mais une valeur de sentiment. C'est, en effet, au profit de nos régions dévastées que M. le jonkheer J. Loudon, ministre plénipotentiaire des Pays-Bas, aidé de M. Duparc, directeur des Beaux-Arts à La Haye, et de personnalités hollandaises, a réuni, malgré les plus grosses difficultés, les toiles que nous admirons¹. Pour servir son dessein les musées et les collections privées de Hollande se sont dessaisies de trésors. L'Angleterre, l'Espagne, l'Amérique y ont joint leurs envois et il n'est pas jusqu'aux amateurs parisiens, si difficiles à émouvoir, qui ne

1. Le comité organisateur comprenait encore M. Schmidt-Degener, conservateur du Musée de Rotterdam, MM. Martens, Veth, Sluiter et Toorop, artistes peintres, et enfin l'actif Commissaire délégué à Paris, M. Van Gelder.

se soient, — en petit nombre, il est vrai — décidés à exposer. L'ensemble, qui comprend une partie ancienne et une partie moderne, nous permet d'apprécier des compositions qui n'avaient jamais été montrées en France et dont plusieurs sont à peine connues.

La partie ancienne est de beaucoup la plus attachante. Sur cent œuvres environ, dix à peine (celles de Seghers, celles d'Aert de Gelder) ne sont point supérieures, mais elles valent au point de vue historique. On n'a pas cherché à nous présenter méthodiquement l'image de l'art hollandais au



Phot. J.-E. Bulloz.

PORTRAIT DE FAMILLE, PAR FRANS HALS

(Collection de M. Otto Kahn, New-York.)

xvii^e siècle. Certains peintres manquent, certains genres sont peu ou point représentés. Les artistes ont été choisis au gré de nos modernes sympathies. Ce sont les plus conformes à nos aspirations, les mieux faits pour nous toucher. Les hautes figures de Hals, de Rembrandt, de Vermeer les dominent.

Cinq tableaux de Hals, c'est là une fortune pour les Parisiens que le Louvre renseigne sans abondance sur le plus ancien des grands Hollandais. Notre musée, à côté du *Descartes* et de la *Bohémienne*, tous deux superbes, ne nous montre que les effigies assez froides de Beresteyn, de sa femme et d'une autre dame; quant à la *Famille de Beresteyn*, on en retire depuis longtemps la paternité à Hals: les uns croient à une copie d'après lui, les autres,

avec moins de raison semble-t-il, à une œuvre de Hendrik Pot. Certes, il nous faudra faire encore le voyage des Pays-Bas, pour étudier les vastes groupes officiels, militaires ou civils de Hals : le Musée de Haarlem a craint pour eux les risques du trajet. Mais les trois portraits du Jeu de Paume



PORTRAIT D'ISABELLA COYMANS, PAR FRANS HALS

(Collection du baron Édouard de Rothschild, Paris.)

nous apprennent pourtant chacun quelque chose. Le moins inattendu est la *Dame à mi-corps* de la collection Van Gelder. Il est curieux, néanmoins, d'y trouver le maître joyeux et expansif par excellence aux prises avec le plus morne visage. Il lui donne la vie à force d'en accuser le caractère, par l'intensité de la tristesse et comme par l'activité de l'ennui.

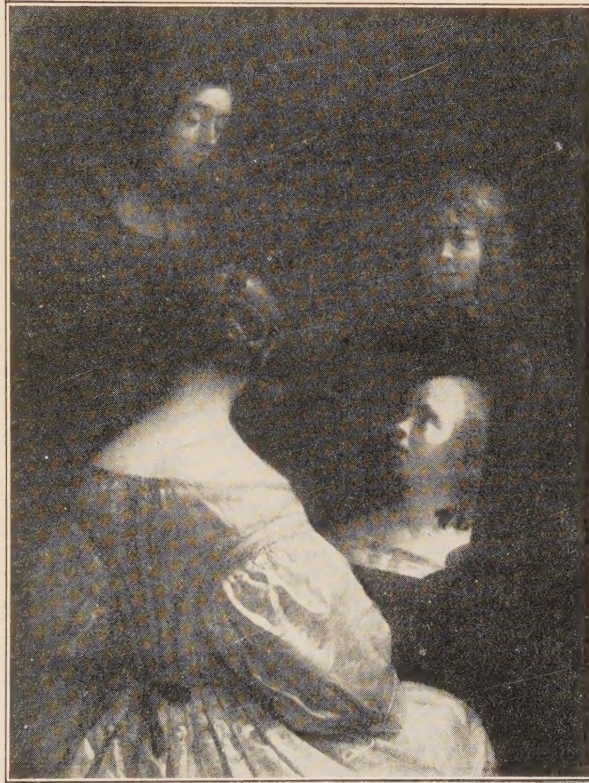
Le *Portrait de famille* prêté par M. Otto Kahn, de New-York, a l'avantage de représenter un genre exceptionnel chez Hals. On ne connaît que deux autres de ces réunions patriarcales, l'une à la National Gallery, la seconde dans la collection Emery, à Cincinnati. Ici les personnages que fait valoir la sombre verdure forment un magnifique ensemble en gris et noir, à peine troublé par l'or verdi des jupes. Mais le maître, si à l'aise lorsqu'il assemble des officiers, est plus empêché devant ces modèles bourgeois. Parents et enfants, gênés de se faire pourtraire, se prêtent sans abandon au désir du peintre qui leur veut des visages et des attitudes éveillées. L'allure du groupe central en prend une spontanéité artificielle. L'élégance appliquée, non sans fausses notes de chacun, nous renseigne sur la clientèle habituelle de Hals, sur ces honnêtes marchands à la santé pesante, dépourvus de grâce et de distinction.

Une seule fois Hals fit rencontre d'une pimpante jeune dame. Cette *Isabella Coymans*, qui sourit en offrant une rose à un personnage invisible, c'est l'unique effigie séduisante de son œuvre. Gardée chez M. le baron Édouard de Rothschild où de rares privilégiés ont pu la voir, connue plutôt par la copie de la collection Widener, elle est une des « attractions » du Jeu de Paume. C'est pour son époux, l'aimable et balourd Stephanus Geraerds, échevin de Haarlem, qu'Isabella se met en frais de coquetterie. Hélas ! loin d'elle maintenant, enfermé au Musée d'Anvers, il avance en vain la main pour recevoir la rose. Une femme souriante, une fleur aux doigts, voilà qui deviendra après Hals un poncif du portrait. En créant ce thème, le maître est bien loin, par l'esprit, de ses successeurs anglais ou français. Il n'en fait pas un lieu commun de grâce facile. Sa recherche des expressions animées l'a incité à ce sourire, charmant d'affectueuse malice, mais qui, au contraire des sourires concertés, dérange l'harmonie des traits. Il y a là un respect de la vérité qui pare de vigueur cette tendre image. C'est, de plus, un beau morceau de peinture dans les mêmes harmonies que le *Portrait de famille*. Le satin noir, aux luisants gris, s'accorde aux dentelles blanches que le pinceau s'est plu à cendrer. Seules trois petites notes rouges relèvent l'ensemble : les rubans des cheveux et la fleur. La puissance que Hals met en ces teintes neutres, ainsi que l'audace synthétique de sa facture expliquent son influence sur des peintres tels que Manet.

Le *Bouffon* — avec le *Joyeux Buveur* célèbre du Musée d'Amsterdam —, présente ici Hals peintre de caractère. Ce tableau appartient à M. le baron Robert de Rothschild, et, comme *Isabella Coymans*, il n'était accessible que par une copie, celle du Rijksmuseum. Le *Bouffon* et la *Bohémienne* du Louvre, sont les plus frappants parmi ces types de la populace canaille, mis à la mode par Caravage et auxquels Hals insuffla son intense vitalité. Le maître

se préoccupe exclusivement de la vie physique. Il en aime les exubérances et, entre toutes, le rire. Il a saisi ici, comme dans un éclair, ce ricanement silencieux : les prunelles luisantes, mobiles, le masque tordu par le sinueux étirement des lèvres. On apprécie combien la technique révolutionnaire de Hals, qui succédait à la touche lisse et aux teintes fondues du xvi^e siècle, est en accord avec son inspiration. Rapides, les traînées de couleurs pures juxtaposées construisent la forme ; la brosse en souligne, de méandres brefs, les déformations passagères ; d'un seul trait elle décrit la bouche mouvante. Par sa hâte nerveuse et sûre, la facture répond ainsi à l'observation instantanée. De pareils procédés, à l'aide desquels le maître indique aussi les vêtements, les garnitures, nous semblent bien près, par leur décision expressive, de nos préoccupations modernes.

Le petit groupe d'artistes (Duck, Palamedes, Codde, etc.), qui se forma dans l'atelier de Hals et qui est au départ de la peinture de genre hollandaise, ne figure pas à l'exposition. La postérité du maître y est représentée par deux disciples indirects, Ter Borch et Steen. Du premier, nous admirons, outre le *Trompette* du Musée de La Haye, la *Toilette* de la collection Albert Lehmann, où luit délicatement une nuque blanche entre des cheveux ardents et du satin nacré. Dans la glace où la dame se mire, quelques touches légères évoquent sa face de chair pâle, animée d'une bouche rouge. A voir l'ampleur de Ter Borch en de si fragiles morceaux, comment oublier que la peinture de genre, issue de Hals, devait être préservée longtemps de la minutie par ses origines mêmes et garder dans le petit format des qualités de grand art ?



Phot. J.-E. Bulloz.

LA TOILETTE, PAR TER BORCH
(Collection de M. Albert Lehmann, Paris.)

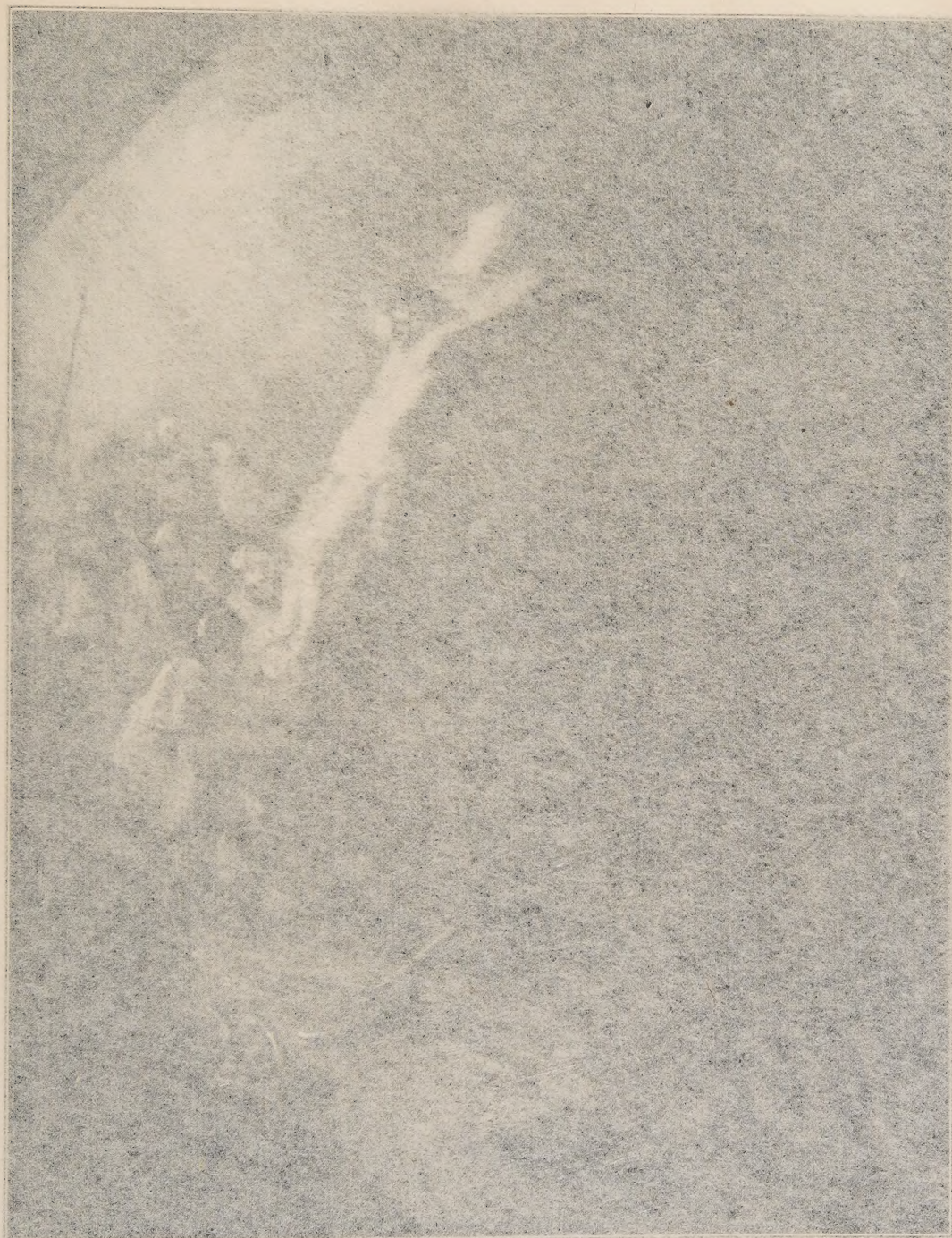
La diversité de Steen nous apparaît en cinq toiles. La *Fête de famille* du Musée de La Haye nous montre ses convives aussi « joyeux buveurs » que ceux de Hals. Elle décèle en lui le seul disciple spirituel de Jordaens, auquel il se relie non seulement, comme ici, par ses agapes bourgeoises, mais encore par son goût des dictons illustrés. L'observation est plus fine dans *L'Épinette* (collection Heugel); c'est Steen satiriste. Un regard tendre, auquel répond une mine confuse, c'est tout le piquant de ce discret marivaudage musical. Les Hollandais sont revenus souvent à ces « Concerts » sentimentaux. Ils n'inventaient rien, si nous en croyons les recueils de chansons répandus alors dans leur pays et qui annoncent gravement des « duos alternés, propres aux amoureux ». Mais ni ces deux Steen, qui sont pourtant, de couleur très agréable, le second surtout, ni l'*Anniversaire du Prince* ni la *Laiterie*, ne valent pour le clair-obscur la *Fête galante*, tirée de la collection Van Beuningen. Dans ce tripot, où le jeu, l'amour et la ripaille gardent, pour le moment, une allure décente et où Steen lui-même, attablé, rit aux éclats, les nuances du jour sont exquisement rendues, depuis la petite perspective claire jusqu'à la veste bleue du jeune valet qu'illumine un rayon.

En face de Hals règne Rembrandt. Dans une série de dessins dont M. Hofstede de Groot, le Musée Teyler et la collection Bonnat ont prêté la plus grande part, il évoque, en de rapides gribouillis de plume les jeux de la lumière ou bien l'attitude significative du sentiment. Puis viennent quelques esquisses, entre autres la belle *Érection de la Croix* de M. Bredius qui a été étudiée dans la dernière livraison de la *Gazette des Beaux-Arts*¹. Voici, de plus, un tableau inachevé, ces *Paons* (collection Chabot) qui nous ont surpris. Seul le plumage, par son relief, fait reconnaître Rembrandt; l'entour souffre de duretés, la tête de l'enfant est esquissée sans amour et même sans largeur. De tels « gibiers » sont rares chez le maître. On ne saurait guère rapprocher ces *Paons* que du *Chasseur de butor* de Dresde. Combien mieux inspiré fut Rembrandt peintre de nature morte, lorsqu'il créa le *Bœuf écorché* du Louvre!

Deux seulement parmi les toiles importantes sont des œuvres de jeunesse : les portraits de *Johannes Elison* et de sa femme, de la collection Schneider, datés 1634, encore traditionnels par certains côtés. Le mari témoigne déjà des recherches expressives qui feront de Rembrandt le peintre de la vie intérieure.

La maturité du maître est illustrée par deux tableaux fameux. Il n'est pas

1. La photographie d'après laquelle nous avons reproduit alors ce tableau n'ayant pas permis de donner une juste idée de son intérêt, nous croyons devoir le présenter à nouveau d'après une meilleure épreuve. — N. D. L. R.



L'ERECTION DE LA CROIX

ESQUISSE PAR REMBRANDT

(Collection de M. A. Bredius, La Haye.)

La diversité de Steen nous apparaît en cinq toiles. La *Fête de famille* du Musée de La Haye nous montre ses convives aussi « joyeux buveurs » que ceux de Hals. Elle décèle en lui le seul disciple spirituel de Jordaens, auquel il se relie non seulement, comme ici, par ses agapes bourgeoises, mais encore par son goût des dictons illustrés. L'observation est plus fine dans *L'Épinette* (collection Heugel); c'est Steen satiriste. Un regard tendre, auquel répond une mine confuse, c'est tout le piquant de ce discret marivaudage musical. Les Hollandais sont revenus souvent à ces « Concerts » sentimentaux. Ils n'inventaient rien, si nous en croyons les recueils de chansons répandus alors dans leur pays et qui annoncent gravement des « duos alternés, propres aux amoureux ». Mais ni ces deux Steen, qui sont pourtant, de couleur très agréable, le second surtout, ni l'*Anniversaire du Prince* ni la *Lutherie*, ne valent pour le clair-obscur la *Fête galante*, tirée de la collection Van Beuningen. Dans ce tripot, où le jeu, l'amour et la ripaille gardent, pour le moment, une allure décente et où Steen lui-même, attablé, rit aux éclats, les nuances du jour sont exquisement rendues, depuis la petite perspective claire jusqu'à la veste bleue du jeune valet qu'illumine un rayon.

En face de Hals règne Rembrandt. Dans une série de dessins dont M. Hofstede de Groot, le Musée Teyler et la collection Bonnat ont prêté la plus grande part, il évoque, en de rapides gribouillis de plume les jeux de la lumière ou bien l'attitude significative du sentiment. Puis viennent quelques esquisses, entre autres la belle *Érection de la Croix* de M. Bredius qui a été étudiée dans la dernière livraison de la *Gazette des Beaux-Arts*¹. Voici, de plus, un tableau inachevé, ces *Paons* (collection Chabot) qui nous ont surpris. Seul le plumage, par son relief, fait reconnaître Rembrandt; l'entour souffre de duretés, la tête de l'enfant est esquissée sans amour et même sans largeur. De tels « gibiers » sont rares chez le maître. On ne saurait guère rapprocher ces *Paons* que du *Chasseur de butor* de Dresde. Combien mieux inspiré fut Rembrandt peintre de nature morte, lorsqu'il créa le *Bœuf écorché* du Louvre!

Deux seulement parmi les toiles importantes sont des œuvres de jeunesse : les portraits de *Johannes Elison* et de sa femme, de la collection Schneider, datés 1634, encore traditionnels par certains côtés. Le mari témoigne déjà des recherches expressives qui feront de Rembrandt le peintre de la vie intérieure.

La maturité du maître est illustrée par deux tableaux fameux. Il n'est pas

1. La photographie d'après laquelle nous avons reproduit alors ce tableau n'ayant pas permis de donner une juste idée de son intérêt, nous croyons devoir le présenter à nouveau d'après une meilleure épreuve. — N. D. L. R.



L'ÉRECTION DE LA CROIX

ESQUISSE PAR REMBRANDT

(Collection de M. A. Bredius, La Haye.)

besoin d'insister sur la *Leçon d'anatomie du professeur Deyman*, sur la *Concorde du Pays*, connues de tous, ni sur l'utilité de pouvoir les étudier à loisir en France. La *Leçon d'anatomie* n'est qu'un fragment, tout ce qui reste d'une toile brûlée dont nous connaissons la composition originale par un dessin de la collection Six. C'est en 1656 que Rembrandt fit ce groupe impressionnant par l'audace de la présentation et la tragique sobriété de la couleur. Le raccourci, servi par le dessin très large, semble emprunté à Mantegna.



Phot. J.-E. Bulloz.

FÊTE GALANTE, PAR JAN STEEN

(Collection de M. D.-G. van Beuningen, Rotterdam.

Il fallut la paix de Westphalie, qui, en 1648, reconnaissait l'indépendance de la Hollande, pour inciter Rembrandt à une allégorie : il était très satisfait de cette *Concorde*, que l'on a supposé longtemps être l'esquisse d'une œuvre plus vaste. La monochromie bistre en est animée par la lumière et par l'indication vivante des cavaliers.

Trois autres chefs-d'œuvre sont à peine moins célèbres. *L'Homme à l'armure*, du Musée de Glasgow¹, décèle Rembrandt imaginatif. Son fils Titus servit sans doute ici de modèle. Pourtant ce guerrier qui émerge de l'ombre et

1. V. reproduction dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. II, p. 473.

dont le noble visage s'estompe entre l'armure et le casque luisants, semble une apparition idéale. Rembrandt aimait frapper ainsi le métal d'étranges rayons. Que de fois, dans sa jeunesse, n'a-t-il pas figuré son père avec un gorgerin d'acier ! Plus tard, ce sont les traits défaits de son frère que l'on retrouvera sous un casque magnifique (Musée de Berlin). Ce frère, ou du moins, celui que l'on croit être son frère Adriaen, est peint ici dans un moindre appareil. Le panneau nous vient du Musée de La Haye et il est le meilleur d'une série d'études d'après le même modèle. Cette humble figure



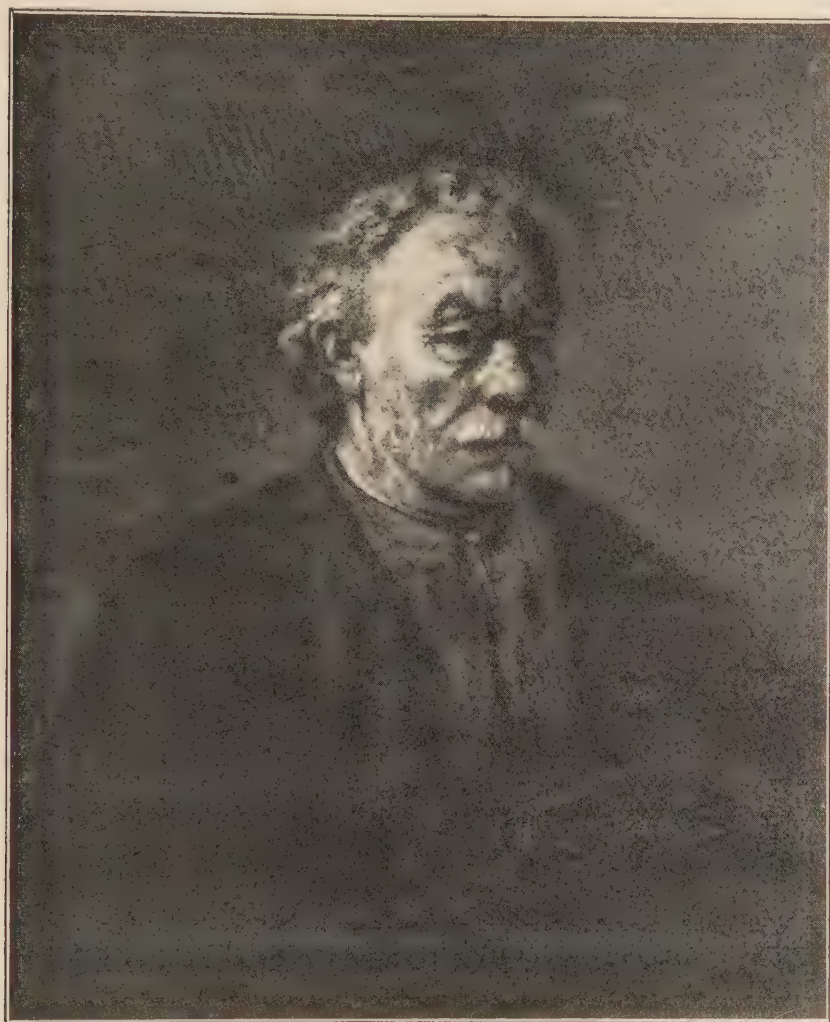
Phot. J.-E. Bulloz.

LA LEÇON D'ANATOMIE DU PROFESSEUR DEYMAN, PAR REMBRANDT

(Musée d'Amsterdam.)

flétrie, si émouvante par son air d'usure et de passive résignation, nous donne le type définitif des portraits du maître. Aucun souci d'arrangement, aucun accessoire ; seul est en valeur le masque où se concentre l'expression. Le *Rembrandt* par lui-même, placé non loin (collection de lord Iveagh) est un peu plus tardif que le *Rembrandt* âgé du Louvre. Il est à la fin de ces portraits que le maître a laissés de lui et qui nous acheminent du jeune homme élégant, plume au chapeau et chaîne d'or au cou, jusqu'au navrant vieillard, la tête ceinte d'un foulard blanc, le regard tendu vers la glace où il s'observe. Il apporte ici, à rechercher la signification morale des traits, sa

passion habituelle. Elle lui enlève toute complaisance et même toute pitié. Il se plaît à marquer sur son visage les signes de sa déchéance, les stigmates de l'âge et de la douleur. A cette vibrante évocation s'ajoutent encore, au



PORTRAIT DU FRÈRE DE REMBRANDT, PAR REMBRANDT

(Musée de La Haye)

Jeu de Paume, une *Vieille femme*, à peu près contemporaine et *Titus*, tous deux appartenant à sir George Holford.

Rembrandt est accompagné d'un de ses précurseurs et de plusieurs de ses émules. En ces dernières années on a noté l'influence sur le maître de cet Hercules Seghers dont la France n'a point de productions. Il était bien

oublié lorsque M. Bredius¹ et M. W. von Bode² le ressuscitèrent, l'un par des textes relatifs à sa biographie, l'autre par l'étude de son œuvre. Le Cabinet des estampes d'Amsterdam nous a envoyé plusieurs de ces curieuses eaux-fortes qui font de lui l'ancêtre de la gravure imprimée en couleurs. Il peignait son cuivre à l'huile et devait en recommencer le coloriage à presque chaque épreuve; il retouchait ensuite au pinceau la feuille qu'il avait tirée. Aussi les quelque cent cinquante spécimens connus de ses soixante planches sont-ils généralement dissemblables. C'est seulement en 1871 qu'on s'avisa de lui attribuer des tableaux: à cette date M. Bode reconnut sa main dans un *Paysage* des Uffizi jusqu'alors donné à Rembrandt. Celui des Tuileries, qui appartient à M. Hofstede de Groot, passait, avant que la signature n'en soit remarquée, pour un Jodocus Momper. Seghers se relie, en effet, à travers son maître Coninxloo, aux paysagistes flamands de la fin du xvi^e siècle, par le goût des accidents pittoresques, des sols tourmentés dont les successeurs des Primitifs entendaient relever l'intérêt de leurs panneaux. Il tient encore d'eux le souci du détail, qui le pousse, par exemple, à insister avec une sécheresse qui lui est propre, sur les monotones crevasses des roches. Mais bien autrement que Momper, Coninxloo ou Valckenbourg, il a, dans ces vues prises de haut, le sens du panorama et de l'éclairage, de la logique du terrain. Il lui arrive de délaisser les montagnes d'Italie et de Suisse pour les plaines hollandaises: c'est alors surtout que l'on voit combien ce peintre, né en 1590, mort en 1640, était en avance sur son temps. On a rapproché déjà certaines toiles de Rembrandt, la *Ruine* de Cassel, entre autres, des œuvres de Seghers. Le rapport qui existe entre les deux artistes s'avère au Jeu de Paume, si l'on compare avec le tableau de M. Hofstede de Groot le *Paysage* par Rembrandt, beaucoup plus ample et de clair-obscur plus décidé, que M^{gr} le duc d'Albe a envoyé d'Espagne et qui était presque ignoré jusqu'ici. Il est possible que Rembrandt ait connu Seghers à Amsterdam vers 1630. Deux faits précis seuls indiquent leurs relations artistiques: huit paysages de Seghers se trouvaient dans la collection de Rembrandt et Rembrandt fit sienne, en la modifiant, une estampe du vieux maître: la *Grande Fuite en Égypte* dans le goût d'Elsheimer.

Le dernier des élèves de Rembrandt, le plus proche de lui, Aert de Gelder, est largement représenté, entre autres par *L'Éternel et les deux anges chez Abraham*, découvert au Pecq en 1890 et dont l'attribution à Rembrandt souleva tant de polémiques³. C'est une occasion unique de connaître ce peintre, dont le Louvre ne possède rien. Plus coloré que le maître, il allie avec goût

1. *Oud Holland*, 1898.

2. *Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen*, 1903.

3. *V. Gazette des Beaux-Arts*, 1890, t. I, p. 324 (reprod. p. 322).



LE DÉPÔT
 DE LA
 (Maison de la Hérésie)



VUE DE DELFT
PAR VERMEER
(Musée de La Haye.)

les roses aux gris bruns. L'agrément des tons, joint à l'éclairage rembranesque, créent parfois d'attrayants tableaux (*Devant le Temple*), mais ne masquent pas toujours la faiblesse de l'inspiration. Maes, qui fréquenta l'atelier de Rembrandt vers 1650, nous apparaît très proche des *Servantes* du maître (Musée de Chicago et galerie de Dulwich) dans sa *Rêveuse* en rouge orangé.

Après ces disciples, si bien soumis à leur chef, on a plaisir à rencontrer en Carel Fabricius un élève qui garda plus d'indépendance. Il se rapproche du maître par les têtes d'hommes et surtout par la vie expressive de cet admirable portrait de lui-même (Musée de Rotterdam), où, moins « intérieur » que Rembrandt, certes, il rend mieux que lui, peut-être, la souplesse de la chair. Par contre, le fameux *Chardonneret*, qui fit partie de la collection Bürger, et que nous prête le Musée de La Haye, est à l'opposé des effets chers à Rembrandt. Son parti pris de silhouette sombre sur fond clair la relie aux peintres de genre du groupe Hals, mais il reste isolé par le motif. A vrai dire, ce petit panneau, de conception si originale, est de métier assez mince, sans variété ni puissance. Il intéresse surtout par son rapport avec les intérieurs à murailles blanches de Vermeer, qui fut, à Delft, l'élève de Carel.

Vermeer est un des attrails les plus vifs de l'exposition. Dernier découvert parmi les grands petits maîtres hollandais, il en est aujourd'hui le plus prisé. C'est ici même, dans la *Gazette*, que parut en 1866 la sensationnelle étude par laquelle Bürger le tirait de l'oubli. Son œuvre, incertaine alors — Bürger lui attribuait des Pieter de Hooch, voire des Vrel, — s'est depuis constituée, mais elle se limite à trente-cinq tableaux environ. Vermeer joint donc à ses mérites le piquant d'être rare et notre curiosité est d'autant plus grande que l'on ne peut guère le connaître en France. Paris possédait autrefois plus de dix Vermeer, dont cinq chez Bürger. Il nous en reste deux : la charmante *Dentellière* du Louvre, et l'*Astronome*, de M. Édouard de Rothschild. Aussi sommes-nous particulièrement reconnaissants aux musées de La Haye et d'Amsterdam de s'être séparés pour nous de trois toiles insignes. La *Vue de Delft* tient une place exceptionnelle parmi ces vues urbaines instaurées par les Hollandais, et rendues déjà si séduisantes par les Berckheyde et par Jan van der Heyden. C'est le seul « plein-air » de Vermeer, avec la *Petite rue* qui, récemment mise en vente, demeure dans la collection Six. Entre le vaste ciel et l'eau du canal s'allonge la bande horizontale de la ville plate. Quel tour de force que de composer un tableau avec un si piètre élément pittoresque et avec quelle habileté le peintre a « calé » sa toile, au sommet par les nuages gris, à la base par la berge jaune ! Entre ces deux pôles se développent, soumis à une magistrale unité, les raffinements de la plus moderne sensibilité. On se délecte à suivre les nuances du ciel, celles des toits bleutés

ou rouges, des murs roses, de l'eau triste qui verdit. Rien d'arbitraire ici : c'est la vérité vue par un homme qui possédait au degré suprême l'instinct comme la science de la lumière et des couleurs. *La Cuisinière* est un exemple des intérieurs de Vermeer. La tête est peu plaisante mais on admire le geste essentiel, la clarté rayonnante, la beauté de la nature morte. Il est facile d'y



Phot. J.-E. Bulloz.

LA JEUNE FILLE AU TURBAN, PAR VERMEER
(Musée de La Haye.)

étudier le système de petits points empâtés par lequel l'artiste augmente l'intensité lumineuse.

La *Tête de jeune fille*, avec les bleus et les jaunes du turban si particuliers à l'artiste, renferme des qualités analogues. Elle nous apprend, de plus, comment Vermeer peignait les visages. Combien sont vivants ces yeux lents, cette bouche ouverte de fillette qui respire mal, ces joues dont les ombres vertes rehaussent le rose délicat et qui, mates et charnues, font songer à un

camélia ! Mais un sens plus subtil encore de la vie se marque dans la souplesse des traits, des plans, que pas une ligne ne délimite et qui sont distincts seulement par des valeurs insensibles, et des tons. Cette qualité rare, et qui nous semble unique à cette époque, Vermeer en avait puisé les germes dans l'école



Phot. J.-E. Bulloz.

LE CELLIER, PAR PIETER DE HOOCH

(Musée d'Amsterdam.)

d'Utrecht, dont il semble bien être sorti et où il avait aussi pu trouver l'exemple des ombres vertes dans les chairs.

Si Vermeer aime le plein jour, Pieter de Hooch, qui fut son camarade à Delft, se plaît aux jeux de la pénombre et du soleil. Le *Cellier* est caractéristique des intérieurs de sa bonne époque. Une chambre luisante de propreté, repose dans le demi-jour ; une mère, un enfant s'y occupent de besognes indifférentes. Par une porte ouverte sur un cabinet voisin, le soleil

rit. La douce gaieté du dehors entre avec lui, et, par contraste, elle fait paraître plus qu'île l'intimité familiale, plus calmant le crépuscule. Le parfum d'intimité qui émane de tels tableaux semble particulièrement fait pour nous toucher. Pieter de Hooch sait orchestrer dans une harmonie d'ensemble les dégradations du jour et il excelle à allier les tons froids aux tons chauds. Les trois autres toiles que nous voyons de lui sont des



Phot. J.-E. Butloz.

MARCHÉ AU POISSON, PAR EMMANUEL DE WITTE

(Musée de Rotterdam.)

extérieurs. Celui du Musée de La Haye n'est pas sans duretés dans le toit et le ciel. La *Cour* que le comte de Crawford and Balcarres a hérité de lady Wantage, est plus égal; les murs de briques rouges nous y font apprécier une sensibilité que manifestent aussi les reflets colorés habituels à l'artiste et qui rougissent ici le pantalon gris du buveur. La faveur nous est donnée de voir l'un des deux Pieter de Hooch de la collection Édouard de Rothschild, jalousement gardé à l'ordinaire, comme toute la collection. C'est un de ces jardins de ville, étroits et fermés comme des

logis, que le maître évoque, avec leurs personnages familiers, aussi recueillis que ses « intérieurs ». On ne rencontre pas souvent chez lui de pareils « enclos » ; la collection de Ridder en possède un exemple ; un autre, plus proche de celui du Jeu de Paume, a été vu avant la guerre chez des marchands à Paris.

C'est à Delft aussi qu'Emmanuel de Witte travailla durant dix ans. Ses *Intérieurs d'églises* témoignent de recherches analogues à celles de Pieter de Hooch. Lorsqu'il aborde par hasard les mêmes sujets que ce dernier, des intérieurs, on a grande peine à les distinguer. Le Jeu de Paume nous montre un troisième genre, dont on ne connaît guère de lui que six exemplaires (encore celui du Musée d'Amsterdam semble-t-il bien être une copie). Ce *Marché au poisson*, fort original avec son étal au premier plan et ses personnages à mi-corps, c'est, en somme, une étude de figures à contre-jour que l'artiste a détachées sur la plus claire, la plus précieuse petite échappée de ciel et d'eau. Peut-être l'acheteuse, au centre, est-elle un portrait : un acte du temps nous apprend que Witte, dans l'un de ces *Marchés*, avait peint certaine dame Adriana van Heusden.



Phot. J.-E. Bulloz.

PORTRAIT DE VINCENT VAN GOGH

PAR LUI-MÊME

(Appartient à M^{me} V^{ie} J. Van Gogh Bonger, Amsterdam.)

Les peintres de genre et de portrait tiennent, comme on le voit, une grande place au Jeu de Paume. Les paysages, au contraire, y sont en petit nombre. Parmi eux, la seule marine, *Vue de la Meuse à Rotterdam* (appartenant à sir George L. Holford) est un Cuyp hors ligne avec ses nuages ambrés par les dernières lueurs du couchant et cette eau plus lumineuse que le ciel d'avoir englouti le soleil. Hobbema figure avec une belle toile qui ne nous réserve pas de surprise. Un Van Goyen important fut tardivement envoyé par M. le duc de Westminster. Il renseigne sur le souci de composition que le peintre garde malgré ses audaces. Jusque dans ces étendues uniformes de terre et d'eau aux horizons fuyants, dont la lumière fait tout le charme, il s'est préoccupé de donner des points

d'appui à l'œil en groupant clochers et tours sur la rive et en coupant la fluidité du fleuve par l'opaque silhouette des barques. Sur quatre Ruysdael, deux, avec leur champ de blé, leur grand ciel nuageux qui, zébrant ombre et rayons la campagne monotone, y créent la variété, représentent ces premières vues rustiques, dépouillées de tout pittoresque artificiel, dont le Louvre est pauvre, et qui devaient avoir une si féconde influence.

*
* *

Deux salles sont consacrées à la peinture du xix^e et du xx^e siècle. La matière était moins riche ici. Pourtant il n'est pas indifférent pour nous de connaître l'école de La Haye, que nous ne pouvons apprécier à Paris. Josef Israëls compte plusieurs tableaux qui dérivent à la fois de Rembrandt et de Millet et dont le sentimentalisme nous gêne souvent. Jacob Maris, Mauve, reprennent avec talent les vastes ciels de leurs ancêtres et combinent les influences de notre école de 1830 et de l'impressionnisme. Bosboom, l'ainé de tous, qui se soucia le premier de renouer avec les anciennes traditions s'inspire des *Églises* d'Emmanuel de Witte. Un vrai plaisir nous est donné par une toile minuscule de Weissenbruch (*Village au bord de l'eau*) et par Matthijs Maris. Certaines des peintures de ce dernier, qui se rattachent aux Préraphaélites, ne sont pas sans charme, mais nous aimons surtout la *Cuisinière*, modelée en clair avec précision et douceur, et, mieux encore, la *Rue de village*, où le sentiment est si bien secondé par la sobre couleur. La salle la plus moderne, qui renferme de bons exemples des travaux de Toorop, de MM. Breitner, Bauer, Isaak Israëls, Haverman, rachète ses inégalités par quelques aquarelles de Jongkind, lavées à des époques variées, et par de beaux Van Gogh; parmi ceux-ci son célèbre portrait par lui-même, qui appartient à M^{me} V^{ve} J. van Gogh Bonger, et une vigoureuse *Marine*, retiennent particulièrement l'attention.

Ces deux derniers peintres à demi français semblent symboliser l'union de l'art de France et de Hollande. Que les modernes Néerlandais aient aimé l'art de notre pays, c'est flagrant. Mais, nous-mêmes, en nous sentant si proches de leurs vieux maîtres, rappelons-nous que les nôtres, par une longue admiration, ont préparé notre entente. Les peintres de genre hollandais, parfois Rembrandt lui-même, devinrent à la fin du xviii^e et au début du xix^e siècle les éducateurs de nos artistes, de Chardin et Fragonard à Boilly, à Debucourt et à Granet. Enfin, notre école de paysage de 1830 n'est-elle pas née à travers l'école anglaise, de Ruysdael et de ses confrères? Ainsi, cette exposition que nous devons à la présente sympathie de la Hollande décèle une fois de plus l'accord intime qui exista à travers les temps entre sa sensibilité et la nôtre.

CLOTILDE MISME

LES SALONS DE 1924

(PREMIER ARTICLE)

LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS



BUSTE DE M. J.-E. BLANCHE
BRONZE PAR M. PAÛL PAULIN
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

J'ignore si l'année demeurera historique. Cinq ou six ouvrages supérieurs et une foule d'œuvres charmantes, mais de maîtres depuis longtemps connus ; un arrangement délicat de M. Karbowsky : quelques toiles de « fauves » qui divertissent les badauds ; quelques « rétrospectives » qui invitent à la réflexion et à la mélancolie ; enfin, une très importante exposition polonaise. Quel jugement porter sur cet ensemble disparate ?

L'événement de l'année, s'il faut un événement, est la rentrée en scène de M. Jacques Blanche. C'est lui qui occupe cette fois, au plus bel endroit du Salon, avec vingt-quatre toiles que précède son buste, magistralement modelé par M. Paulin, la petite « tribune » consacrée l'an dernier à M. Albert Besnard. Il y avait sept ou huit ans que M. Jacques Blanche avait cessé d'exposer.

Son retour a le sens d'un acte qui vaut la peine d'être souligné.

Il le mérite d'autant plus qu'on se montre souvent plus injuste envers ce

peintre éminent. On lui reproche d'être un peintre « littéraire ». Qui en douterait ? Il écrit. Pour toute réponse, M. Jacques Blanche s'est borné à choisir parmi ses anciens tableaux l'un des plus importants et qui a fait parler de lui au Salon de 1892. Il y joint une douzaine d'études et de toiles plus récentes, des portraits et des natures mortes exécutées au cours des deux ou trois dernières années. Une seule, *l'Oie rôtie*, date de 1905, et permet de mesurer le progrès accompli depuis cette belle toile, encore sourde



L'HÔTE, PAR M. J.-E. BLANCHE

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

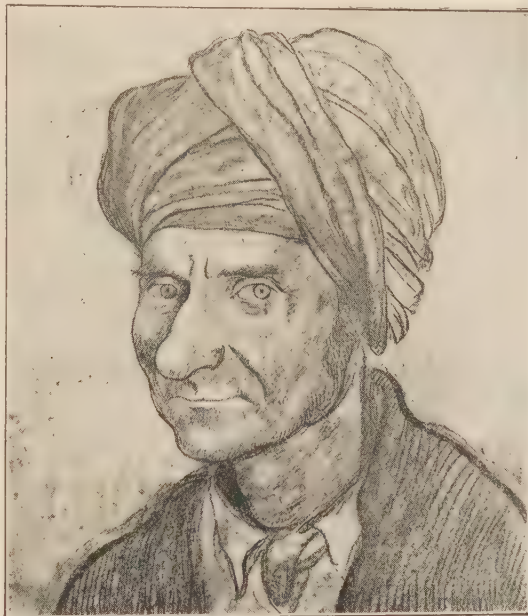
et compacte, à ces étourdissants morceaux, surprenants de fantaisie et de maîtrise savante, que sont la *Raie* et surtout la *Dinde*, datées de 1920. L'exécution, d'un tableau à l'autre, se dégage et se simplifie ; la matière est plus mince, l'œil apprend à se passer d'« effets », la brosse se débarrasse des ombres ; tout devient plus franc et plus fort. Il y aurait la même observation à faire sur le portrait d'*André Gide*, daté de 1912, et celui de *Joachim Gasquet*, daté de 1917 : tous deux sont d'une égale valeur physionomique ; mais combien le second l'emporte comme peinture ! Quel sens éclatant de la vie, et quelle merveilleuse épargne de moyens ! Quel jeu délicat des touches bleues

sur le ton fauve de la préparation, qui baigne tout le tableau, en dépit de cette chiche couleur dite « horizon », d'une radieuse harmonie blonde ! Quel art de tout dire d'un mot, de ne rien détailler et de tout définir ! Où est là-dedans la littérature ?

Pour le grand tableau appelé *L'Hôte*, j'aimerais, si j'en avais le temps, à en dire quelques mots ; mais ce serait tout un passé à évoquer, toute une histoire à faire, tout un monde d'il y a trente ans, — Uhde, Tolstoï, Whistler, les Préraphaélites ; je suis obligé d'abréger. Mais, pourtant, quel exemple et quelle leçon pour la jeunesse que ce tableau d'un débutant !

On voudrait s'arrêter aussi aux expositions de quelques disparus, tels que le prodigieux graveur Auguste Lepère, — ou le grave Milcendeau, à l'âme et au dessin de véritable Primitif, — ou enfin cet Armand Berton, inventeur d'une peinture charmante de l'intimité féminine, un rêveur capable de quelques-uns des plus tendres portraits de femmes qu'il y ait dans l'école française, et dont il faudra dire un jour le rôle d'initiateur que joua ce méconnu dans l'histoire d'Eugène Carrière. On voudrait ne pas négliger les deux « rétrospectives » de Ch. - Philippe Blache et de Charles Giron (auteur d'un beau portrait d'Édouard Rod) un Dauphinois et un Vaudois qui nous rappellent la tradition de nos bons peintres provinciaux d'autrefois. Et je voudrais encore faire halte un moment pour saluer la mémoire d'un mort très noble et très regretté : le vénérable Eugène Burnand.

Mais j'ai hâte d'en venir aux œuvres des vivants. De l'ancien « Champ-de-Mars », du groupe de la fondation, M. Henri Gervex demeure aujourd'hui le doyen. Il continue à peindre sans trouble des portraits excellents, tandis que M. Léon Weerts, toujours égal à lui-même, rappelle les Hollandais dans son *Portrait de M. Lavis* et nous fait, dans sa *Flore*, penser à Alfred Stevens. L'école de Lecoq de Boisbaudran, qui donna à ce Salon tant de



L'HOMME AU TURBAN
DESSIN AU CRAYON PAR CH. MILCENDEAU
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

maîtres, tels que Cazin, Rodin, Fantin, Dalou, est toujours représentée par le noble talent de M. Léon Lhermitte. M. Montenard, autre « fondateur », a envoyé cette fois une grande toile décorative, *Le Christ marchant sur les eaux*, qui ne fait pas oublier ses anciens paysages d'une Provence éclatante et poudreuse. M. Raffaëlli ne prend pas une ride : sa petite *Corne d'or du Quai des Esclavons* est un de ses meilleurs tableaux. Quant à M. Albert Besnard, il garde à un degré surprenant le privilège de ne pas vieillir. Sa *Femme aux lapins* est un morceau d'une fougue extraordinaire. Si blasés que nous



LA RAFFINÉE, PAR ÉMILE BERTON
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

soyons par trente ans d'une inépuisable féerie, on ne se lasse pas d'admirer l'audace de cette étonnante arabesque féminine et cette manière souveraine de faire sentir sous le chatolement des apparences l'identité de la substance et la circulation de la vie.

Parmi les portraitistes de la même génération, M. Boldini est reconnaissable à certaines élégances cassantes, à des brusqueries de dessin, à je ne sais quelles grâces sèches et agaçantes. Son *Portrait de M^{me} Harjes* me paraît une des œuvres significatives de l'année. Il est impossible de rêver une composition plus piquante : le groupement des têtes, l'arrangement des jambes d'enfants sur les genoux de la mère, l'orteil retroussé d'un petit pied nu, le charme des types, le prix des morceaux, sont des choses prestigieuses. Il n'est pas jusqu'aux *tics* de l'artiste, — certaines brièvetés ou certains déhanchements, la fuite d'une jambe glissant de travers sur le parquet et traînant sur la cheville, — qui ne servent son objet et ne révèlent des nuances inédites de la silhouette féminine. En 1960, ce tableau restera une image précieuse des grâces de 1920.

A ce premier groupe historique venait, dix ans plus tard, s'en rallier un

autre et ce renfort, la solide phalange des Cottet, des Simon, des Danchez, des Ménard, allait être pendant quinze ans, jusqu'à la veille de la guerre, la



PORTRAIT DE M^{me} HARJES ET DE SES ENFANTS

PAR M. J. BOLDINI

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

force principale du Salon de l'avenue d'Antin. C'est cette belle équipe qui lui donne sa physionomie spéciale. L'esprit des hommes qui la composent se distinguait par une forte culture, par une maturité précoce, par quelque chose de réfléchi, de volontaire et de classique. Ils attachaient peu de prix

aux formules et aux programmes qui divisaient les peintres depuis deux générations, mais ils professaient, en revanche, certaines idées essentielles de gravité, de rythme et de construction. M. René Ménard est demeuré depuis vingt ans l'homme des *Terres antiques*, celui qui a trouvé moyen de rajeunir la Grèce : il est ancien et il est moderne, puisqu'il est éternel. Il communique à toutes ses œuvres cette beauté sans âge qui se dégage du ciel, de la forêt et de la mer. Il aime à peindre aux heures où la lumière diffuse retire



LE BAIN DE DIANE, PAR M. RENÉ MÉNARD
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

aux objets la couleur et ne leur laisse que la masse, où le rayonnement céleste se fixe autour des choses à l'état de gloire et prête à leurs contours les formes de la sérénité. Il voit la nature sous un aspect calme de bas-relief, où le nuage même semble marbre plutôt que vapeur, où l'écume et le flot se résument en déesses. Son *Bain de Diane* est admirable. Jamais M. Ménard n'a conçu idée plus charmante que cet anneau de jeunes filles dont la déesse forme l'agrafe. Un cerf qui s'approchait pour boire s'arrête perplexe dans les fougères et rumine dans sa tête cornue la fable d'Actéon. Méléagre eût fait de ce tableau une épigramme de l'*Anthologie*.

M. Lucien Simon n'a pas eu l'occasion de renouveler, cette année, ses magnifiques envois de l'an passé. Mais, quoi qu'il fasse, il a le don de construire de grandes choses. Ses deux nouveaux tableaux ecclésiastiques sont fort beaux : un tapis bleu horizontal, une robe blanche posée d'aplomb, quel sujet ! Je préfère pourtant le tableau des *Capistes* (*Pointe du Raz*), pour un certain accent de tristesse et de fièvre, pour l'âpreté de la silhouette, pour la modulation des valeurs violacées et pour je ne sais quoi



LES BARQUES DE PÊCHE, PAR M. H. LE SIDANER

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

de farouche et d'orageux dans tout ce tableau que bouscule un grand vent de mer chargé de nuages. M. André Dauchez continue la série de ses paysages sévères, où le ciel et la mer ont presque toujours les valeurs plus fortes. M. Aman-Jean aperçoit à travers des voiles des figures de beautés hésitantes et gracieuses, aux yeux de biches, aux traits flottants et aux lèvres boudeuses. Il accorde des musiques délicates dans la brume.

M. Le Sidaner nous avait habitués aussi à ce genre d'harmonies vaporeuses et crépusculaires. Il avait fait sortir une poésie spéciale des archi-

tections inanimées, reflétées par le miroir d'eaux mortes. Peut-être n'avait-il rien fait encore d'aussi complet et d'aussi émouvant que son merveilleux nocturne intitulé *Barques de pêche*. La beauté du cadre que baigne une lune invisible, le chapelet des barques légères et massives, la douceur de l'atmosphère, le faible soulèvement du flot, la câlinerie bleue de l'élément fluide, caressant comme une femme et profond comme la nuit, composent



LES PÈLERINS D'EMMAÛS, PAR M. MAURICE DENIS
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

un philtre, un sortilège enjôleur et perfide, où se mélangent de l'ombre, de l'amour et de la mort.

A côté de ces beaux peintres, M. Maurice Denis a pris de plus en plus un rôle prépondérant. Au milieu d'une vie prodigieusement occupée, il a résolu, avec cette méthode qui est le secret de son labeur, d'exécuter un long voyage d'études autour de la Méditerranée. C'est pourquoi nous ne voyons de lui qu'un seul tableau. Ce n'est qu'un tableau de chevalet, mais un des plus beaux qu'il ait peints. L'auteur a retrouvé ici cette émotion qu'on aime dans ses *Fioretti*, avec un degré de profondeur qui annonce un sentiment nouveau et comme le passage d'une grande douleur. Pas un mot, pas un geste entre ces personnages immobiles et recueillis : le Christ qui lève les

yeux au ciel et rompt le pain, les disciples qui le reconnaissent et l'adorent. Tout s'exprime par des attitudes sacramentelles, par une symétrie auguste, par des expressions abstraites, entièrement dépouillées de traits individuels,



PORTAIT DE M. BERNARD NAUDIN, PAR M. BERNARD BOUTET DE MONVEL
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

que M. Maurice Denis est seul, dans ses bons jours, à pouvoir pénétrer d'un sentiment humain. Jamais beauté ne fut plus éloignée de la matière. La peinture est sans charme, dédaigneuse de plaire, d'un ton sourd qui ne prendra tout son prix qu'avec l'âge et que transfigure une clarté de derrière la toile, qui semble une lueur de l'au delà.

On ne trouvera pas dans la génération suivante l'ensemble et l'unité de vues qui distinguent ce groupe remarquable. S'il y a chez les nouveaux venus une tendance générale, elle consisterait à peindre comme on décore, mais à décorer, chose curieuse ! dans une gamme triste et revêche, comme en s'interdisant, en même temps que le relief, le charme de la matière et celui de la couleur. Parmi ces stylistes d'aujourd'hui, M. Bernard Boutet de Monvel est, sans contredit, l'un des plus habiles : son portrait du *Prince Sixte* est d'un effet dramatique un peu conventionnel, mais celui de



A L'OMBRE, PAR Mlle ÉLISABETH CHAPLIN
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

M. Bernard Naudin me semble d'un pittoresque et d'un caractère rares ; la silhouette, détachée en valeur douce sur le fond éclairé, prête une intimité ingénieuse à ce portrait de plein air ; la tête du grand observateur, burinée dans la demi-teinte, s'enlève, fine et méditative dans l'ombre du chapeau à grands bords, au milieu du décor brillant des façades du vieux Paris. L'auteur a rarement été mieux inspiré que dans ce beau portrait d'une figure amie. M. Louis Charlot, au contraire, continue de maçonner des figures massives et

des paysages pétrifiés avec une brutalité de plans qu'on a parfois le tort de prendre pour de la vigueur. *L'Hommage au cardinal Luçon* de M. Émile Wéry a également le défaut d'être une peinture renfrognée : quelles ressources fournissaient pourtant la pourpre et la sublime façade mutilée ! M. Raymond Woog a souvent réussi à unir le style à la fraîcheur de la sensation ; cette fois je ne retrouve guère ce praticien charmant que dans des morceaux de détail, dans les parties de nature morte qui accompagnent son étude de femme, ou dans le spirituel portrait de fillette à l'éléphant vert.

Il n'y a plus à signaler M. Joseph Communal, qui s'est fait un langage

inédit pour rendre des sensations neuves. On n'a pas encore mis au rang qui lui convient cet artiste puissant, le seul peintre de montagnes qui mérite d'être nommé avec Segantini. M. Communal revient du Maroc : il nous sera révélé bientôt comme orientaliste. Dans ce domaine de l'orientalisme, M. Dinet nous apporte cette fois des anecdotes de la vie guerrière, une note mâle à laquelle j'avoue que je préférerais sa note féminine, tandis que M. Suréda continue à décrire ses types de la mosquée ou de la synagogue, et prête à certaines scènes arabes le charme et le caprice d'une fantaisie persane. M. L. Lévy-Dhurmer, lui aussi orientaliste délicat à ses heures, poursuit dans sa *Femme-chatte* des effets de raffinement et de métamorphose qui échappent presque à la peinture.

Quant aux noms nouveaux, M. Vaillant et M. de Vilmaest ont fait preuve l'un et l'autre de qualités sérieuses, le premier dans une grande scène bretonne inspirée de Courbet, où les figures trop pressées ne sont pas sans se nuire, mais où le motif du premier plan

forme un épisode charmant que l'on aimerait à détacher ; le second dans une bonne peinture un peu sourde d'un port de pêche en Hollande. L'inconvénient de ces ouvrages est qu'on ne s'en explique pas assez bien la raison. Deux jeunes femmes, M^{lle} Grégoire et M^{lle} Chaplin, ont produit quelques-uns des meilleurs tableaux du Salon : l'une, coloriste aimable et impressionniste à la manière de Vuillard, dans le *Portrait de ses parents*, l'autre plus volontaire, plus savante, plus capable de composer et de construire, sans rien perdre pourtant de sa grâce naturelle. Le panneau occupé par les quatre peintures



ÉTUDE DE TÊTE, PAR M. LÉON GARRAUD
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

de M^{lle} Chaplin est, pour l'œil et le sentiment, le plus agréable peut-être de toute l'exposition. Les *Hortensias* de M. Pallandre sont un tableau charmant, et le portrait féminin de M. Tonnelier séduit, au milieu d'œuvres plus ambiguës, par une honnêteté bourgeoise et une gravité provinciale. Mais, à cet égard, rien n'est plus touchant que les quatre études de femmes de M. Léon Garraud. Ce sont des bustes, dénués de toute présentation et de toute coquetterie : fonds neutres, costumes modestes, coiffures simples, visages sans éclat et sans grande beauté ; tout le prix vient de l'expression juste, de la peinture mince, du modelé délicat et de l'harmonie tendre. On songe à certains portraits de la fin du XVIII^e siècle, à certaines figures intimes de Boilly.

La place manque pour parler comme il le faudrait des étrangers, fort nombreux, comme à l'ordinaire, au Salon de l'avenue Victor-Emmanuel III. Les Anglais et les Américains dominent et ne laissent pas de contribuer à l'impression de distinction et de coloris clair que laisse l'ensemble de ce Salon. M. Walter Gay est toujours le peintre inimitable des intérieurs d'autrefois. M. Otto Frieske a un fort beau morceau de nu, modelé avec une précision exquise dans des jours frissants, devant un store vert, et M. Louis Ritman lui emprunte (ainsi qu'à Renoir) quelque chose de sa grâce dans une figure de *Baigneuse*. Les grandes toiles mondaines et faciles de M. Rupert Bunny plaisent moins que sa jolie étude d'une *Ambulance américaine*. Le genre raffiné de M. Myron Barlow semble aboutir en se répétant à un formalisme un peu vide, tandis que la bizarre figure de M. G.-W. Lambert, *L'Actrice*, intrigue plus qu'elle ne charme par la vaine recherche de ses allégories. *Sur l'eau*, de M. Ablett, est une composition qui fait un peu « image » et qui daté peut-être aujourd'hui, comme une réminiscence de Renoir et de Manet, mais qui se sauve au moins, comme certains portraits d'Hoppner ou de Romney, à force de charme et d'agrément. On connaît le gracieux talent de Miss Béatrice How, ses blancs gazouillements de *nursery*. Je ne connaissais ni M^{lle} Carrick Fox, auteur d'une fort belle figure de *Bretonne*, ni M^{lle} Harrison, dont la *Fenêtre d'atelier* (une nature morte avec un fond de paysage urbain) est une peinture remarquable. Le portrait de *Lady Worsley* par M. Harold Speed est d'une discrétion châtiée, et le modèle a de bien jolis yeux.

La Belgique nous envoie les beaux paysages de M. Gilsoul et les impietables bourgeois de M. Leempoels, qui ont l'air de photographies aperçues à la loupe. On ne sait pourquoi M. Delaunois donne à son portrait de *Madame P.* l'aspect d'une figure japonaise. M. C.-N. Lambert semble un peintre d'un tempérament versatile, qui se souvient de Fragonard et parfois de Turner. C'est encore l'Espagne qui semble le dernier asile des caractères nationaux et des physionomies tranchées. Il n'y a pas dans tout le Salon de

tableau plus frappant que celui de M. Valentin Zubiaurre, *Le Maire de Torrecaballeros*. L'auteur fait sortir on ne sait d'où un personnel étique et caricatural, une collection de trognes rocheuses et picaresques choisies avec soin pour leur laideur ; je ne réponds pas de la vérité ethnographique de ces rustres, mais leurs silhouettes abruptes mordent dans la mémoire, et les dons



LE MAIRE DE TORRECABALLEROS, PAR M. VALENTIN ZUBIAURRE

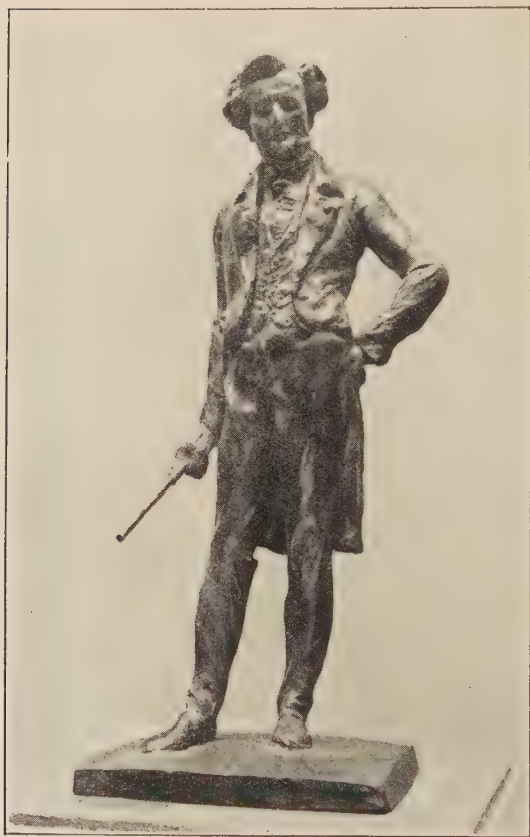
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

du peintre (surtout du peintre de *bodegones*) sont magnifiques. On sent beaucoup plus d'arbitraire dans les femmes de M. Beltram, filles au visage fardé, sabré d'une bouche saignante en forme de balafre. Il y a cependant un pittoresque indéniable dans l'arabesque de leurs mitres de dentelles, et un sens de l'harmonie précieuse — vert pâle, bleu et orange — dans l'arrangement coloré du tableau intitulé *Tarragona*. Pour M. Garcia-Benito, ce n'est plus qu'un peintre parisien, pire que Madrazo ou Fortuny, et que

M. Boldini empêche de dormir. Il reste d'ailleurs bien loin du grand Ferrarais de Paris, en qui se retrouve toujours l'écriture anguleuse et martelée de Crivelli.

Je n'ai plus le temps de faire une station chez les « fauves », qui forment ici comme une dernière petite nation et une planète à part : nous les retrouverons au Salon d'Automne. Laissons de côté les théories qui ne signifient

rien, et les programmes, qui ne sont pas moins divers dans ce petit monde que dans le reste de l'école. Il paraît que ces messieurs veulent nous donner un style, et que leur art refuse d'être dorénavant un art d'imitation. Ils ont prononcé la rupture aussi bien avec la nature qu'avec les leçons de l'école, et entendent n'obéir qu'aux lois de la peinture. Ils croient qu'il ne reste rien à découvrir dans les choses, et qu'on ne peut plus inventer que dans le domaine de l'expression. Ils ont découvert que la peinture est une convention qui ne saurait faire concurrence à la réalité, et dont la seule raison d'être est de traduire en signes visibles l'émotion de l'artiste. Il y a d'ailleurs bien des nuances dans la façon d'entendre ou d'interpréter ces principes. M. Jules Flandrin, par exemple, est un gentil décorateur qui ne bouleverse



BERLIOZ CHEF D'ORCHESTRE
STATUETTE EN BRONZE PAR ALFRED LENOIR
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

rien du tout, et M. Van Dongen un malin et un roué qui sait se faire à bon compte une réputation de dandy et d'enfant terrible. Son portrait d'un vieillard gâteux, qu'on assure être M. Anatole France, n'a sa place que dans l'histoire des mystifications et des mauvaises plaisanteries. La fresque de M. Marcel Lenoir est d'une mollesse de dessin, d'une rondeur, d'une veulerie d'accent dont il n'y a pas d'exemple dans les « baudruches » les plus léchées de la suite de David. Pour M. Charles Dufresne, son cas me

paraît plus curieux. Il y a dans les toiles de ce « cézannien » un mépris du public et un dédain de plaire, un étalage de formes grossières et raboteuses, des partis pris si évidents, qu'ils ne s'expliquent que par la conviction. Il est

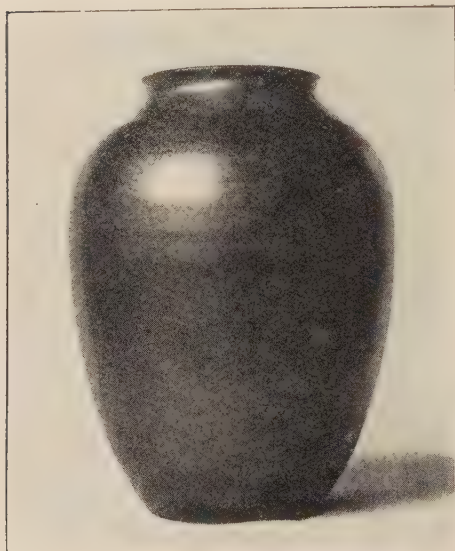


Phot. I. Roseman.

FRAGMENT DU MONUMENT AU POÈTE MICKIEWICZ
PLÂTRE PAR M. ÉMILE BOURDELLE
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

manifeste que le peintre pourrait exécuter autrement et qu'il s'impose cette rudesse par une espèce de fanatisme. C'est un barbare volontaire. Dire que cette musique sauvage est exécutée sur le thème du *Concert champêtre* ! M. Dufresne me fait penser au chaudronnier du *Petit Pierre*, qui, noir de

suie et de fumée, se réjouit de créer le chaos afin d'en tirer le monde. Mais la seconde opération est probablement plus difficile que la première. Toute la puérilité de cet « expressionnisme » éclate dans l'*Adoration des bergers* où l'auteur, pour signifier la joie et le miracle, déchaîne une tempête de zigzags et d'éclairs qui balafrent la toile en tous sens, la disloquent, la trouent et en agitent les lambeaux : une image d'Épinal prise d'épilepsie. Ce désordre est un effet de l'« art ». C'est par ces procédés que la nouvelle école feint le lyrisme et pense nous donner l'illusion des « visions » du Tintoret ou du Greco. Il est d'ailleurs curieux que ce genre d'« audaces »



GRÈS AU GRAND FEU
PAR M. A. DELAHERCHE
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

soit de plus en plus accepté par les artistes catholiques. Ce fait seul exigerait de longs développements. On trouvera du moins quelque candeur ingénue dans le tableau enfantin de M^{lle} Peugniet, *Notre-Dame à l'école*. Et M. Desvallières, dans son vitrail un peu confus de *Saint Joseph*, se souvient des jolis bleus de son maître Delaunay.

*
* *

La sculpture tient toujours moins de place à la Société Nationale qu'au Salon des Champs-Élysées. Le local y est déplorable, Les sculpteurs fuient avec raison cette rotonde funèbre d'où tombe un jour avare, obscur et poussiéreux. Il faut être bien sûr de

son fait, ou bien abandonné des dieux, pour aventurer une statue dans ce séjour de ténèbres, où elle se perd comme une pierre au fond d'un puits.

On a exposé à part, dans des coins du premier étage, la double « rétrospective » du prince Troubetzkoï et du regretté Alfred Lenoir. L'une et l'autre consistent surtout en statuettes et en maquettes ; le contraste n'est que plus saisissant entre les deux natures d'esprit les plus différentes qu'on puisse rêver, entre l'agilité d'un improvisateur, dont l'adresse tient de l'instantané et de la prestidigitation, — et la réflexion et le travail du style. Beaucoup de personnes découvriront quel maître fut Alfred Lenoir. Je ne pense pas en écrivant à son projet de monument au *Génie de l'Humanité*, espèce d'encyclopédie sculptée qui ne pouvait être qu'une erreur et l'une



... de créer le chaos, aimé d'en faire le chaos. Mais
est probablement plus difficile que la première. Toute
« expressionnisme » éclate dans l'*Adoration des bergers*,
entier la joie et le miracle, déchaîne une tempête de
qui balafrent la toile en tous sens, la disloquent, la
... une image d'épouvante, d'épouvante.
... effet de l'« art ». C'est par ces procédés que la nouvelle
... et pense nous donner l'illusion des « visions » du
... Il est d'ailleurs curieux que ce genre d'« audaces »



GRAND PÊU
DELAHERCHE
(des Beaux-Arts.)

soit de plus en plus accepté par les
artistes catholiques. Ce fait seul exi-
gerait de longs développements. On
trouvera du moins quelque candeur
ingénue dans le tableau enfantin de
M^{lle} Peugniez, *Notre-Dame à l'école*.
Et M. Desvallières, dans son vitrail
un peu confus de *Saint Joseph*, se
souvient des jolis bleus de son maître
Delaunay.

La sculpture tient toujours moins
de place à la Société Nationale qu'au
Salon des Champs-Élysées. Le local
y est déplorable. Les sculpteurs fuient
avec raison cette rotonde funèbre d'où
tombe un jour avare, obscur et
poussiéreux. Il faut être bien sûr de

son fait, ou bien abandonné des dieux, pour aventurer une statue dans ce
... de ... à elle ... une pièce au fond d'un puits.

... du prince Troubetzkoï et du regretté Alfred Lenoir. L'une et
l'autre consistent surtout en statuettes et en maquettes; le contraste n'est
que plus saisissant entre les deux natures d'esprit les plus différentes qu'on
puisse rêver, entre l'agilité d'un improvisateur, dont l'adresse tient de
... et le travail du style.
Beaucoup de personnes découvriront quel maître fut Alfred Lenoir. Je ne
pas en écrivant à son projet de monument au *Génie de l'Humanité*,
d'encyclopédie sculptée qui ne pouvait être qu'une erreur et l'une



LA RUE DU SORT A NEVERS
Bois original de M. F. Chalandre.

de ces œuvres ambitieuses dont on peut dire qu'il n'y a que les morceaux qui soient bons. Mais je pense à des bustes qui valent Carpeaux et Dalou, et surtout à certaines figures comme le *Canrobert* et ses deux *Berlioz*, véritables chefs-d'œuvre, et peut-être les seules statues de grands hommes supportables que l'on ait faites depuis Rude.

Depuis la mort de Rodin, et en l'absence de l'illustre auteur du *Monument aux morts*, la personnalité dominante de la statuaire moderne est celle de M. Émile Bourdelle. Grande est son influence, surtout à l'étranger; elle s'étend d'année en année; on compte les talents qui y échappent, les « rodinistes » attardés, comme M. Ernest Drivier, auteur d'un groupe considérable intitulé *La Charité*, et surtout d'un fort beau torse de femme. Le secret de cette influence s'explique: c'est que M. Bourdelle est peut-être, avec M. Maurice Denis, celui des contemporains qui sait le mieux ce qu'il veut, et qui veut toujours ce qu'il fait. Nul ne raisonne mieux son art et ne s'en fait des idées plus claires. Le principe de toute sa doctrine est que la sculpture doit être un art monumental. De là cent conséquences sur la forme, la conception, le modelé, la draperie, et toutes les parties du style et du vocabulaire; tout se tient, et peu de systèmes ont le mérite d'être plus homogènes. C'est le contre-pied absolu du système de Rodin, qui reposait,

au contraire, sur le modelé à tout prix et sur l'exécution achevée du morceau. Du reste, les doctrines comptent moins que les œuvres, et M. Bourdelle sait trop son art pour se mettre jamais en dehors de la tradition. Son génie est nourri des maîtres, et il y a toujours dans son goût je ne sais quoi qui corrige ce que la méthode pourrait présenter d'excessif. Pourquoi M. Bourdelle n'expose-t-il pas quelques-uns de ces bustes admirables, où l'on voit qu'il ne perd jamais le contact avec la nature? Les trois ouvrages qu'il nous montre sont d'esprit bien divers: une maquette de médaille, qui devra être ciselée comme un bijou byzantin; une figure de *Vierge* colossale à ériger sur un sommet des Vosges reconquises, et une *Victoire* destinée au monument de Mickiewicz. La *Vierge* est traitée dans le style du *xiv^e* siècle,



GRÈS AU GRAND FEU
PAR M. E. LENOBLE
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

qui est celui des figures du portail de Strasbourg. La *Victoire*, ou plutôt le Génie de la Pologne, a un mouvement presque identique à celui de la *Marseillaise* de Rude. Dans ces données classiques, il faudrait voir ce que l'auteur a mis de personnel, comment il imprime sa marque et ce qu'il a fait pour se les approprier : comment la draperie, les ailes, la chevelure du Génie se décomposent ou se résument en masses expressives, contribuant à agrandir le geste et à amplifier la forme ; comment les bras levés, l'épée horizontale, l'écart formidable des jambes donnent à la silhouette une expression furieuse et pourtant architecturale, comment cet héroïque orage, semblable



LE ROI BATHORY AU SIÈGE DE PSKOW, PAR J. MATEJKO

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

à un nuage rapide, roule autour du fût de colonne auquel il est fixé ; quelle énergie, dans ce tourbillon de choses emportées et volantes, prennent le torse virginal, la tête sévère, la bouche fermée, les bras nus brandissant l'énorme glaive vengeur. Cette figure brille dans sa nuée avec un flamboiement d'éclair. Telle est la force d'une grande idée servie par des ressources exactement calculées et par une réflexion puissante.

Le *Monument aux morts* de M^{me} Serruys est l'ouvrage le plus important que nous devons jusqu'à ce jour à cette charmante artiste. La pensée en est tendre et fine, la composition un peu flottante. On préférera, dans ce genre de monuments si difficiles, les deux admirables statues de M. Quilivic, deux figures qui semblent, dans leur concision granitique, faites pour

pleurer au pied d'un calvaire breton, et qui résument si pieusement, dans un double *Stabat*, les deux grandes détresses : la douleur de la mère et celle de la femme. La *Victoire* de M. Pierre Roche est un groupe colossal et d'un roulis « baroque », une imagination hugolesque et vraiment amusante. Est-ce bien l'image la plus élevée qu'on puisse se faire du sujet ?

La *Femme nue*, en pierre, de M. Louis Doré est une grande figure chaste de modelé, d'une ligne simple et pure. Le groupe de M. Pinchon, la *Fillette au poney*, a la naïveté piquante d'un grand joujou. On remarque parmi les bustes une *Jeune fille* en pierre rose de M. Lamourdedieu, une *Rieuse* en pierre de Lorraine par M. Victor Guérin, et surtout une touchante et rêveuse tête de *Sainte Cécile*, pleine de charme et de poésie, par M. Louis du Puget. Il y a, enfin, dans les bibelots de très jolies statuettes : la gracieuse *Fillette* en bois de M. Séraphin, un petit bronze exquis de M^{lle} Jozon (*Jeune fille à la source*), et une *Baigneuse* de M. Wlerick qui est un délicat chef-d'œuvre.

L'espace manque pour la foule des œuvres décoratives : pour les magnifiques graveurs que sont MM. Frélaut et Berriat, pour les « bois » puissants de M. Chalandre sur les rues du vieux Nevers, dont les



TÊTE D'ENFANT, PASTEL PAR S. WYSPIANSKI
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

lecteurs de la *Gazette* trouveront ici l'un des plus beaux, pour les pointes sèches d'Edmond Kayser, rappelant la belle technique des maîtres hollandais. M. Ch. Coppier interprète *Hendrickje Stoffels* en homme pour qui Rembrandt n'a plus de secrets. J'ai goûté, parmi les dessins, les *Femmes arabes* de Miss George Wyn et les *Canards* de M. Chopard. Dans la section des arts décoratifs, la belle dalle funéraire de M. Demeurisse est le modèle d'un art perdu, d'un art noble et discret, moins coûteux que la statuaire et plus pieux qu'elle, et qui pourrait renaître sur la tombe de nos morts. Les chenets de M. Émile Robert sont la composition d'un maître forgeron. On n'a plus à louer les

potiers de génie que sont M. Delaherche et M. Émile Lenoble, la majesté des formes qu'ils savent prêter au grès, la magie de cet art qui donne au sable et à l'argile la gravité du bronze, l'onctueux de la crème, le duvet de la pêche, le velouté de la peau. Chacun sait depuis longtemps que leurs vitrines fécondes sont, chaque année, le plus bel écrin offert à la volupté du regard et à la rêverie.

*
* *



CARTON DE VITRAIL
POUR LA
CATHÉDRALE DE CRACOVIE
PAR M. J. MEHOFFER
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

On se souvient peut-être de l'exposition russe qui eut lieu au Salon d'Automne il y a une quinzaine d'années, et de la surprise charmante qui nous fut faite alors des Lévitzy et des Somoff. L'exposition polonaise organisée aujourd'hui au rez-de-chaussée du même local est un signe des temps. Pour qu'une telle chose fût possible, combien d'autres étaient nécessaires ! Combien ne fallait-il pas d'écroulements d'empires ! C'est une joie pour la France de saluer le génie de la Pologne ressuscitée.

L'exposition polonaise ne pouvait embrasser un passé six fois séculaire. Elle représente seulement l'effort de la Pologne pendant la durée de ses malheurs et de sa captivité ; elle se borne pratiquement à un demi-siècle de son histoire. Une salle rappelle quelques noms de la première moitié du *xix^e* siècle et présente quelques échantillons des peintures rustiques des paysans des monts Tatra. Après la petite école de Vilna, qui n'eut qu'une existence éphémère aux environs de 1820, le premier nom remarquable est celui de Michalowski (1800-1855), gentilhomme et propriétaire, plein de dons admirables, mais qui ne s'en servit jamais qu'en amateur. Je pense que l'on doit lui rattacher Jules Kossak (1824-1899), malheureusement très mal représenté ici.

En réalité, l'art moderne commence avec Jean Matejko (1838-1893), qui est vraiment le père de l'école contemporaine. Il est difficile de se figurer la

gloire que ce maître obtint de son vivant. C'était le moment où la Pologne, brisée dans son présent et dans son avenir, se rejetait avec fièvre dans les souvenirs du passé. L'enchantement de l'histoire ne fut pas une mode et un engouement romantique : ce fut un besoin de l'âme, une forme du patriotisme, une revanche sur la réalité. Toute cette épopée polonaise, que nous ont contée depuis les fameux romans de Sienkiewicz, fut, avant Sienkiewicz, la



ÈVE, STATUE EN MARBRE PAR M. E. WITTIG
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

« matière » de Matejko. Aussi ses peintures n'ont-elles pas le morne ennui qui se dégage de notre galerie historique de Versailles. Elles ont un sens, elles agissent : pour l'auteur, comme pour Michelet, l'histoire fut une résurrection.

Dès lors, le branle était donné. Ce fut une génération nouvelle : celle de Chelmonski (1850-1914), le créateur du paysage polonais, des frères Gierimski, que suivent à leur tour Wyspianski (1869-1907), auteur d'admi-

rables études et de tendres pastels, et le puissant Mehoffer, auteur des beaux vitraux de Fribourg et de Cracovie. On observera qu'en tout cela l'influence de la France est encore presque nulle. L'influence dominante est bien plutôt celle de Munich ; elle est extrêmement visible dans les œuvres d'Axentowicz et de Malczewski. C'est seulement vers la fin du dernier siècle, lorsque fut fondée la *Sztuka* (la société de « L'Art »), que se forma le nouveau courant orientant les peintres vers Paris. Ils y arrivaient après les grandes batailles impressionnistes, prêts à s'assimiler les résultats de l'œuvre de Corot et de Manet. C'est pourquoi, sans doute, M. Wojcieck Weiss nous semble moins « polonais » : son *Déjeuner de famille* est d'un peintre qui a pris des conseils chez Renoir. Mais j'ai beaucoup de goût pour ses études de nu. L'artiste possède une vision heureuse, une touche sensuelle et délicate, le sens de la ligne, un tour charmant de composer. Pour M^{lle} de Boznanska, voilà longtemps qu'elle est une habituée de nos Salons, où elle exhale dans des portraits raffinés et grisâtres des âmes slaves, un peu fugitives, pleines de mystère et de réticences. Nous connaissions aussi les intérieurs vaporeux de M. Karpinski. Je ne puis tout citer : j'ai beaucoup aimé le génie féerique et enfantin de Witold Wojtkiewicz (1880-1911), et le beau talent de deux élèves de Mehoffer : MM. Jarocki et Casimir Sichulski.

L'école de sculpture est d'origine toute récente. Cet art avait cessé d'être pratiqué dans le pays qui fut le berceau de Veit Stoss. La renaissance date de quelques années à peine : les initiateurs sont encore vivants. L'ancêtre est Constantin Laszczka, auteur de bustes de femmes aristocratiques et un peu froids. Viennent ensuite M. Édouard Wittig, dont la grande *Ève* de marbre témoigne d'une science acquise chez Rodin, et M. Henri Kuna, dont on goûte la forme raffinée et le sens précieux de la mesure et du rythme. Les œuvres de M. Louis du Puget se distinguent cependant par plus de force et de style. J'ai parlé ailleurs de sa *Sainte Cécile*. La maquette à la gloire des divisions Haller est une composition tout à fait remarquable. Mais le tempérament le plus vigoureux paraît être celui de M. Xavier Dunikowski. Il y a de lui une collection de bustes, ou plutôt de portraits à mi-corps, grandeur nature, aperçus en général jusqu'aux genoux, qui forment une galerie saisissante, pleine d'un magnifique sentiment de la vie, et qui ferait honneur à n'importe quelle école de sculpture contemporaine. La Pologne a le droit d'être fière de ses artistes. Elle arrive à la vie publique avec une école qui a ses titres de noblesse. Le présent répond de l'avenir.

LOUIS GILLET

(La suite prochainement.)

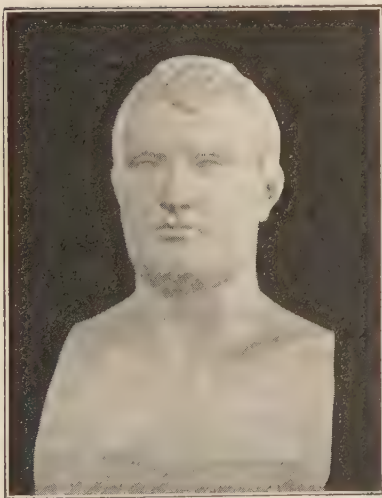


LE TRIOMPHE DE TRAJAN (FRAGMENT), BAS-RELIEF EN BRONZE DORÉ
PAR THOMIRE

(Petits appartements, palais de Fontainebleau.)

A PROPOS DU CENTENAIRE DE NAPOLEON

L'ART DÉCORATIF DE L'EMPIRE



BUSTE DE NAPOLEON I^{er}
MARBRE PAR BOSIO
(Musée de Versailles.)

Le rapprochement n'est point heureux de ce nom et de ce terme, car en réalité plus de cinquante années les séparent. C'est le xix^e siècle finissant qui — aberration étrange — imagina d'accoler un qualificatif au mot art, comme si l'art n'était pas un, comme si ses conceptions les plus diverses n'avaient point un seul but, celui de décorer. Sans doute, le terme d'art décoratif est une manière d'étendard que brandirent enfin ceux qui, s'insurgeant contre d'arbitraires classifications, voulurent mettre sur le même plan ce qu'on était convenu d'appeler les beaux-arts et le mobilier. Mobilier ou Décoration, cela ne parut point assez noble pour frayer avec Architecture, Peinture, Sculpture ; il fallut prouver que l'art n'était pas étranger

aux métiers de l'ornementation, et, pour s'excuser de la liberté grande, on

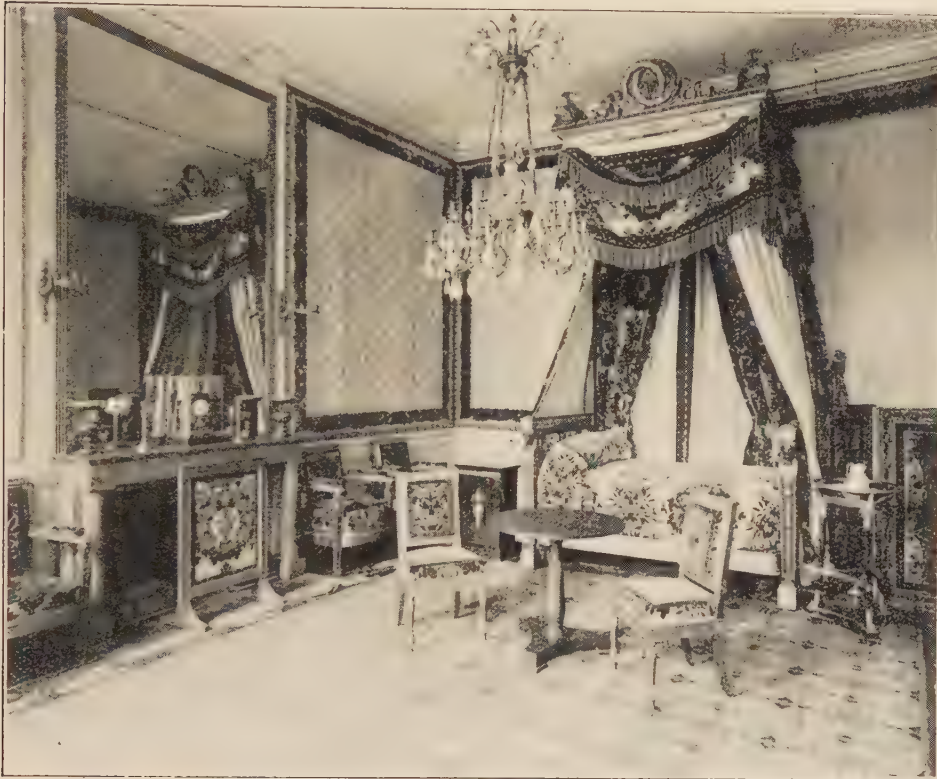
proclama qu'il serait en ce cas « décoratif ». Cependant, malgré la singularité de son origine, l'épithète n'était point incommode ; elle resta. Admettons donc, par concession au langage courant, qu'il y a un art « décoratif », et, par voie de conséquence, qu'il exista de tout temps, sous Napoléon aussi bien que sous Louis XIV ou sous Charlemagne.

A dire vrai, cet art décoratif de l'époque impériale est sans originalité. S'il tranche avec celui des périodes précédentes, c'est parce qu'il s'éloigne définitivement de la voie féconde où, sans trêve, s'étaient renouvelées les formes ; il consacre un système de pastiche aux manifestations désormais incessantes, atteignant de nos jours un bien fâcheux apogée. Mais le système ne date point de ce temps, non plus que les thèmes employés : on en découvre d'abondantes prémisses dans le « Louis XV » classique, et bien avant même, dès la Renaissance, dès que les humanistes découvrirent l'antiquité, dès que la force créatrice, fatiguée peut-être de quatre ou cinq siècles de production intense et splendide, eut cédé le pas à des éléments empruntés.

Naturalisés avec peine, par préférence mondaine, et surtout parce que la robuste fantaisie régionale les animait, comme malgré eux, d'un souffle toujours subtil, imposés par un enseignement d'école qu'ils avaient rendu possible et qui était aussi éloigné de la traditionnelle formation technique que de l'ingéniosité nationale, ces éléments, aisés à réduire en formule, ont dû seulement leur triomphe intégral aux fouilles d'Herculanum et non leur diffusion, certaine aussitôt que l'architecture se pliait au joug funeste des « Cinq ordres ». On conçoit pourtant que les découvertes italiques aient eu grand retentissement. Il en va toujours ainsi lorsque l'art cesse d'être fonction journalière de la vie pour devenir manifestation de goût passager, de mode, de curiosité. Il subit alors l'actualité et se modifie aux caprices de celle-ci ; n'est-ce pas, au surplus, un besoin de l'homme de goûter à toutes choses, fussent-elles ambiguës, voire malsaines ? Et l'on ne peut assurer que ce ne soient là des périodes salutaires d'étude où s'élaborent, parmi les scories, les germes d'un sentiment nouveau et fort, où la raison lassée s'apprête à reprendre conscience de sa féconde souplesse grâce à une étrange fumure. Les fouilles des cités du Vésuve amplifièrent donc, renouvelèrent en plus d'un point, les connaissances sur l'antiquité accumulées jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Alors le luxe, préparé de longue date à ne plus être en contact incessant avec la nature, se hâta de profiter de ces renseignements, il devint érudit, proscrit ce qui était encore du vieux fonds indigène et se débarassa des motifs charmants dont les décorateurs vivifiaient malgré tout les formes classiques faites pour les subjuguier, non pour les séduire, comme une théologie que l'on révère ou un code que l'on craint, mais que l'on n'aime pas.

La prééminence de l'ornementation locale avait conservé à l'art du règne

de Louis XV une saveur et une ampleur qui se rétrécissent ensuite. Il suffit aux façades les plus banales de ce temps d'une floraison de ferronnerie aux balcons pour sauvegarder l'effet d'ensemble ; l'empreinte se marque toujours du terroir familial. Et il y a un effort de fantaisie qui subsiste en tous cas dans l'architecture du meuble où les plans se contournent sans souci du classicisme didactique. Mais tout change sitôt que Winckelmann fait école. Les plans se redressent et la bonne humeur s'enfuit ; l'acanthé et la palmette



CHAMBRE DE NAPOLÉON I^{er}
(Petits appartements, palais de Fontainebleau.)

chassent les fleurettes et les fruits de France, tout devient rectiligne. Dirait-on que si peu d'années vont s'interposer entre les délicieuses boiseries du Petit Trianon par exemple (lesquelles ne sont nullement « Louis XVI » comme on le dit souvent) et la grande éclosion de meubles et de lambris Louis XVI, où le génie est aussi lointain que chez le souverain lui-même ?

Avec la Révolution, le mouvement ne se précipite pas autant qu'on pourrait le croire. Il fallut cependant qu'elle instituât beaucoup de points de comparaison. Elle avait découvert la vertu ; il s'agissait de prouver qu'il y avait

eu des époques vertueuses, d'autant plus vertueuses qu'elles n'apparaissent que dans un vague propice aux évocations philosophiques. L'antiquité gréco-romaine — romaine plus que grecque, et souvent tenue pour étrusque — lui fournit les preuves cherchées en une sorte de bloc, constitué grâce à une vision insuffisante, à des préoccupations intéressées, à une foule d'idées préconçues, bloc d'où l'on tira jusqu'à des formules d'art. Formules sans vie à la vérité, mais bien propres à amplifier l'ensemble de conventions peu à peu élaboré depuis le xvi^e siècle. Que l'art français n'ait pas été écrasé



VELOURS CHINÉ DE LYON
(Petits appartements, palais de Fontainebleau.

du coup, on s'en étonnerait si l'on ne se rendait compte du rôle joué par la technicité admirable de nos décorateurs ; c'est à elle, forme essentielle du génie national, que l'on dut de ne point sombrer dans la plus plate banalité, non pas même lorsque, sous l'Empire, il n'y eut plus d'autre doctrine d'art que celle de l'imitation. Ainsi les services incalculables que nous a rendus le Moyen âge raisonnable et libre se sont-ils perpétués jusqu'aux périodes les plus opposées à ses principes ; c'est son esprit qui les a vivifiées comme malgré elles,

et n'en avait-t-il pas assoupli, dès la première venue, les éléments d'importation au point que l'on a voulu croire parfois qu'ils étaient nôtres ? L'art véritablement français leur a conféré à travers le temps — il n'était point inutile d'en faire la remarque — une splendeur d'exécution qu'ils ne pouvaient tirer de leur propre fonds.

*
* *

Cette absence d'originalité, compensée en quelque mesure, c'est bien entendu, par la beauté de matière et l'habileté de facture, une sorte d'homo-

généité dans la négation absolue de l'ornementation topique, permettent-elles de tenir pour un style l'art du temps de Napoléon ? Évidemment non, à moins qu'il ne s'agisse simplement de la commodité du langage, tout comme pour le terme d'art décoratif lui-même. On ne saurait trop proclamer, au contraire, que le mobilier de l'Empire, en ses diverses manifestations, n'est qu'un aboutissement — logique en soi, du reste, comme nous le verrons tout à l'heure. Mais il ne peut être séparé du « Louis XVI », voir du « Louis XV » dernière manière.

Au surplus, s'il fallait à toutes forces se décider pour ou contre un style propre à l'époque impériale, on trouverait précisément des raisons négatives dans sa haute teneur en réminiscences, qui ne pouvait être dépassée. Le fanatisme archéologique a été complet, mais au moins n'a-t-il pas laissé de place au mélange admis et goûté auparavant ; il y a une sorte de pureté monstrueuse dans cet art tout entier d'imitation, homogène en son plagiat systématiquement ordonné. On ne peut lui refuser de la logique dans l'application, si ce n'est dans la conception.

On a été enclin à renverser les données historiques du problème. La gloire impériale s'est souvent réclamée de Charlemagne, mais elle n'aurait su découvrir l'art qu'il lui fallait aux temps reculés du Moyen âge carolingien. Rome seule pouvait offrir les modèles voulus. De là à dire que l'Empire s'est inspiré directement de Rome, qu'il a *créé* un style en le lui empruntant, il n'y avait qu'un pas ; il fut plus d'une fois franchi. Ainsi l'« Empire » serait un bloc constitué d'une pièce, sans attaches avec les périodes anté-



PANNEAU DE MEUBLE DÉCORÉ DE BRONZES DORÉS
(Petits appartements, palais de Fontainebleau.)

rieures, et procédant avant tout des conditions de régime politique alors existantes. On serait remonté du Premier Consul ou de l'Empereur aux consuls et aux empereurs de l'antiquité, parce que seuls dignes de le symboliser. Rien de plus tendancieux. C'est une conjonction inouïe d'événements qui a fait que l'art antique apparût si éminemment adéquat à sa personnalité et à son époque. Il était amalgamé déjà à l'art national ; la renaissance des études archéologiques, au milieu du *xviii^e* siècle, devait fortifier les éléments apportés deux siècles plus tôt ; la Révolution s'engouait de l'antique jugé incorruptible et mettait tout à l'antique bien avant le Consulat ; les fastes militaires, la gloire du maître et jusqu'à sa physionomie, le besoin de le magnifier par des allégories que dictait l'histoire renouvelée ; une convenance parfaite des formes, ... telles sont les circonstances en quelque sorte fatales d'où l'art de l'Empire devait résulter et les motifs nombreux de son exaltation d'une époque unique, considérée comme un modèle et que l'on crut recommencer. A ces causes il s'en ajoute une autre, et c'est celle grâce à qui la réaction finale s'est accomplie.

Les artistes, en effet, ont participé à ce mouvement avec un zèle compréhensible si ce n'est excusable. Et quelques-uns d'entre eux en ont été les metteurs en œuvre de premier ordre. Issus de l'Académie de Rome, tout imprégnés d'antique et de rien d'autre que d'antique, ils n'apportaient point de vues personnelles. Le regrettera-t-on jamais assez ? Placés de façon à pouvoir orienter tout différemment l'art de leur époque, ils ont préféré — par une conviction d'école assurément sincère — s'en tenir au pastiche, persuadés peut-être qu'ils réalisaient une conception originale. Mais quel spectacle extraordinaire que ce despotisme napoléonien étroitement soumis à un art d'emprunt !

*
* *

Napoléon a-t-il eu une part dans l'adoption exclusive du mode antique, qui flattait son rêve de grandeur, mais dont son bon sens, parfois, reconnut le caractère empirique ? Nous ne le croyons pas. Les pompes antiques qui le pressèrent de toutes parts furent surtout le fait de David, de Fontaine, de Percier, de Denon, des artistes qu'ils employèrent, des hauts fonctionnaires qu'ils réussissaient à convaincre. Conviction aisée à emporter du reste, puisque tout, et l'art en seconde ligne aussitôt que s'achevaient les travaux de Mars, devait concourir à la glorification du maître. Ils réussirent à créer ainsi une atmosphère (et quels que soient les éléments utilisés, ceci est à leur actif) où le régime put se mouvoir dans un cadre qui semblait lui appartenir.

Il n'apparaît pas, croyons-nous, que l'Empereur soit descendu aux détails de décoration et proprement « de style » ; mais il n'en eut pas moins, comme

on le verra, une influence indirecte considérable sur le mobilier. Quant à son goût personnel, qui n'excéda pas — esthétiquement parlant — celui d'un bourgeois de bonne famille et de petite culture, il se porta avec ampleur sur les bâtiments, parce que tel était un des attributs de son rang. Il ne cessera de s'occuper des édifices avec un sentiment très vif des besoins de sa dynastie, de son autorité, de son administration et tout en réglementant scrupuleusement la dépense. Qu'il s'agisse de Fontainebleau, du Louvre, de Saint-Cloud, des Tuileries, de la Madeleine, des deux arcs de triomphe, de bien d'autres bâtiments, il en discutait et rediscutait avec les architectes et les services, et ne prenait point de décision trop soudaine. C'est la grandeur, au sens absolu du mot, qui le préoccupait davantage, la grandeur en fonction de son état, puis la justification financière plus que l'effet réel et la valeur artistique. Fontainebleau est imposant ; quand il le visite pour la première fois, il s'écrie : « Voilà la vraie demeure des rois ! », et nous avons ainsi la mesure de sa conception architecturale. Tout doit être fait, toujours, pour donner une idée grandiose du règne ; quand il ne s'agit que d'appartements, il réclame plus de dorure et de magnificence.

En se réglant là-dessus, Fontaine et Percier, qui sont les auteurs responsables de tout ce qui a été fait (avec Vivant Denon pour une part beaucoup plus restreinte), exercent une véritable magistrature. Rien ne se fait sans qu'ils soient consultés et presque partout ils ont une haute surveillance si ce n'est l'œuvre effective. Ce sont deux hommes remarquables, intègres, prodigieusement actifs, qui se complètent admirablement. Percier compose, dessine et ne se montre pas ; Fontaine visite les chantiers, cause avec l'Empereur et l'accompagne dans des tournées de bâtiments, il présente les projets et les soutient avec conviction, il reçoit au besoin les rebuffades des maréchaux-fonctionnaires et des chefs de service, mais les éloges aussi, il traite, discute, vérifie. Comme l'on conçoit néanmoins qu'il insiste en toutes occasions pour que Percier soit considéré comme un autre lui-même ! Seulement, l'effort gigantesque de ces deux hommes, leurs capacités exceptionnelles, se résument en ceci : le triomphe du pastiche. Est-il plus malheureuse aventure ? Et après, qu'advient-il ?

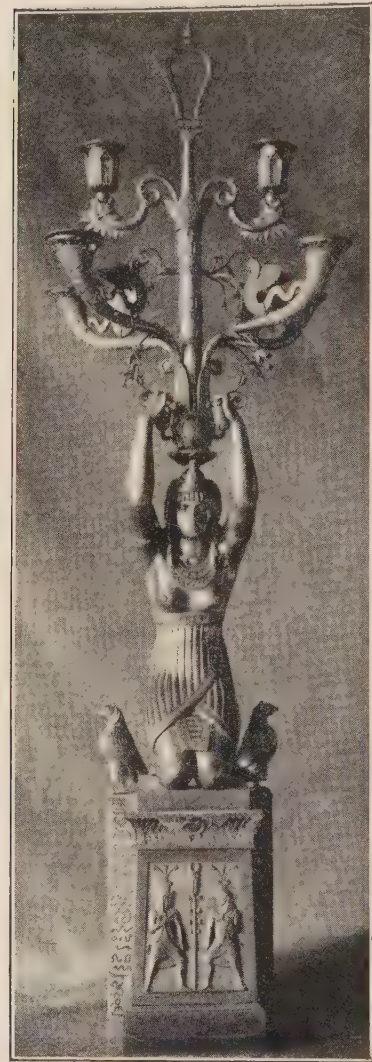
Au point de vue de l'art, il eût été souhaitable que l'Empire durât. Il est possible d'admettre, en effet, qu'une évolution se serait produite et que le régime, une fois bien assis, aurait possédé un art propre ; car, enfin, en matière d'antiquité, il ne pouvait aller plus loin. On essaya, sous l'inspiration de Vivant Denon et du grand ouvrage sur l'expédition d'Égypte, d'une singulière adaptation de formes empruntées aux ruines des cités du Nil ; cela ne réussit pas. Il fallait donc, ou se contenter des plus vaines redites, ou réagir, c'est-à-dire créer véritablement en ne consultant plus que

la raison. Grâce à la prospérité des métiers d'art, à la souplesse de la main-d'œuvre, et malgré la rigueur de l'enseignement académique, la seconde alternative aurait eu quelques chances de se manifester. Et alors c'étaient,

pour l'art du xix^e siècle, de tout autres destinées. Tandis que l'effondrement brusque, en pleine glorification de formes conventionnelles et sans possibilité de rénovation intrinsèque, provoquait le néant.

Fontaine et Percier n'ont pas eu d'autre idéal que l'antique. Ils n'ont pas compris que, de ce chef, leur œuvre, sans consistance, était frappée de mort. Que leur importait, dira-t-on ? Ne florissaient-ils pas sous un maître qui subissait vraiment leur influence ? Question d'éducation, de formation intellectuelle (et terrible exemple de la culture uniquement italienne), ils n'ont vu que l'effort immédiat ; sans quoi, probes comme ils l'étaient, et zélés, et soucieux de belle exécution, et convaincus du prestige que l'Empire et l'art se valaient mutuellement, ils auraient *cherché* à une heure donnée, si les événements leur en avait laissé le loisir ; ceci d'autant qu'ils étaient bons décorateurs et très aptes à voir grand. Ils n'ont abouti qu'à la Chapelle expiatoire...

Quant à Vivant Denon, bonhomme intrigant et envieux, il semble avoir eu une conception d'art plus rationnelle que Fontaine. Celui-ci ne l'aimait pas ; ils ne se ressemblaient guère et, en tout cas, à l'égard de l'Empereur, Fontaine ne se livra jamais aux mêmes flagorneries que le directeur du Musée. Mais ce dernier n'était point aussi totalement dominé par l'antique ; s'il en acceptait les lignes architecturales, il les cor-



CANDÉLABRE EN BRONZE DORÉ
(Hôtel Beauharnais, Paris.)¹

rigeait par un certain sens du réalisme dans la sculpture, non exempté encore pourtant, cela va sans dire, de convention. Il en est deux exemples fameux :

1. D'après l'ouvrage *L'Hôtel Beauharnais* ; Paris, A. Morancé éd.

l'arc du Carrousel, où il eut à s'occuper de la sculpture, au grand déplaisir de Fontaine et Percier chargés de la partie architecturale, et la colonne de la Grande Armée. Dans le premier, il fit traiter les bas-reliefs et les figures de ronde-bosse comme des scènes et des types contemporains ; il y a bien quelque singularité en ce grenadier ou ce chasseur à cheval en grande tenue, hissés sur un entablement du plus pur corinthien, ou en cette *Bataille d'Austerlitz* représentée sur un arc du temps de Septime-Sévère, mais, pour étrange que soit cette cacophonie, on ne peut s'empêcher d'y voir un effort de libération. De même, dans le quadrigé de l'attique, où Fontaine et Percier plaçaient une déesse, Denon mettait Napoléon en ses atours impériaux (ce qui déplut à l'Empereur, non pour une raison d'art, mais seulement pour une raison de convenance). A la colonne Vendôme, l'effort se poursuit et se complique de stylisation ; il est moins recommandable, car, en somme, nous n'avons là que des personnages d'attitude conventionnelle, à peu près costumés en soldats de l'Empire, et qui pourraient fort bien l'être en Grecs ou en Romains, jusques et y compris les artilleurs, que l'on s'étonne de ne pas voir manœuvrer des catapultes, et les fusiliers, qui ont l'air de tirer de l'arc.

Napoléon mérite une place auprès de Colbert, bien qu'il n'ait été si grand bâtisseur que d'intention. Comme lui, il eut le souci des « manufactures » et comprit très vite qu'elles étaient un élément considérable de la prospérité publique et de la grandeur du règne. Et c'est ici véritablement le Napoléon sympathique, si l'on peut dire, ceci d'autant que ses vues ne demeurèrent pas théoriques ou adminis-



PENDULE EN BRONZE DORÉ
(Hôtel Beauharnais, Paris.)¹

1. D'après *L'Hôtel Beauharnais* ; Paris, A. Morancé éd.

tratives. Il était long de construire ; rénover les industries anciennes, encourager les créations exigeait de moindres délais ; aussi l'Empereur s'appliqua-t-il avec constance à une tâche qu'il considérait comme essentielle. Ce qui donna un essor remarquable aux arts de la décoration, ce sont les commandes faites pour les résidences impériales, le Garde-meuble, les palais acquis hors de France, les grands services de l'État et dont un seul chiffre indiquera l'importance : pour Fontainebleau, le premier Empire dépensa plus de six millions (ameublement seul). Et ces commandes officielles étaient une sorte d'exemple donné à la famille impériale, aux maréchaux, aux grands fonctionnaires, au haut personnel de la cour, qui se virent contraints d'en faire de leur côté et de travailler, eux aussi, par ordre, à la prospérité des arts. Le luxe étant un attribut de la puissance, quoi de plus naturel que de faire contribuer à son développement ceux qui en détiennent des parcelles ? On aimerait assez que le haut personnel de la République fût obligé de faire décorer ses intérieurs par ceux qui, mieux que personne, travaillent au prestige de la nation en créant et en produisant selon des vues nouvelles — les seules vraiment traditionnelles, du reste.

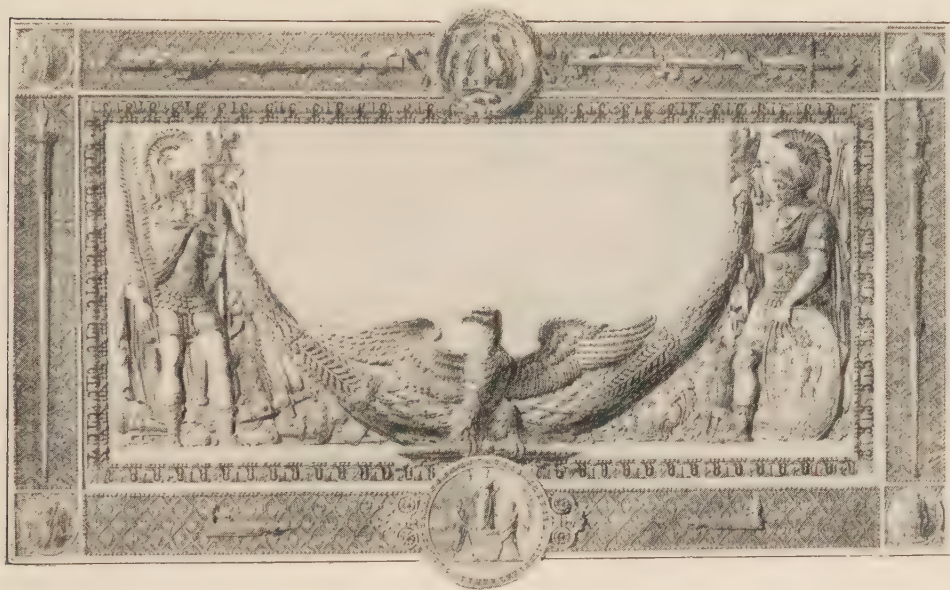
Le rôle de Napoléon ne se bornait pas aux commandes, les siennes et celles de son entourage, quelque considérables qu'elles fussent. Il encourageait personnellement les industriels par des visites attentives — celle de la manufacture de Jouy en 1806 est bien caractéristique à cet égard — et des récompenses ; l'impératrice le secondait dans cette voie, avec plus de fantaisie et de caprice, et infiniment moins d'ordre. Puis c'étaient les expositions, toutes sortes de mesures d'ordre commercial, comme les primes à l'exportation, les permis d'importation de matières, la création du « Conseil des fabriques et manufactures », l'enquête trimestrielle aux fins de constater le développement de l'industrie et des arts. Dans cette enquête, les mairies devaient énumérer les établissements de leur ressort, rappeler les dates de fondation, indiquer le nombre des ouvriers et le chiffre de la production avec des renseignements comparatifs, noter les débouchés et recueillir les observations des industriels.

*
* *

Les quelques spécimens que nous donnons de l'art décoratif du Premier Empire n'ont pas la prétention de permettre une étude des caractères de cet art. Du reste, c'est plutôt à titre commémoratif que l'on en parle ici. On jugera toutefois de sa noblesse, qui ne va sans lourdeur, sans sécheresse, et de sa perfection extérieure, si grande qu'elle finit par devenir irritante. Ces reproductions sont assez nombreuses cependant pour apprécier tout ce qu'il y a de factice et de conventionnel dans cette rigidité des formes. Pour adé-

quate qu'elle soit à une société avant tout militaire, elle semble plutôt le fait d'une conception imparfaite de l'antiquité considérée toujours sous les espèces d'une solennité froide, alors qu'elle fut naturellement toute vie et toute activité. On négligea ce qui était humble ou familier pour n'admettre que les figures sévères, les drapés impeccables, les gestes augustes, la dignité soutenue jusqu'à la mort. La pompe officielle du temps jadis, conventionnellement déterminée, fut imposée à la pompe officielle de l'époque comme la seule attitude possible.

L'architecture, qui conditionne tout, ayant été réduite en formules impla-



AQUARELLE DE PERCIER POUR LE « LIVRE DU SAKRE »

(Musée du Louvre.)

cables par les architectes du xvi^e siècle, dont leurs continuateurs du xviii^e ne consentirent pas à avouer l'aberration, l'architecture formait un cadre si rigide au décor intérieur, qu'on ne peut s'étonner de le voir si dépourvu de fantaisie vivifiante. Et pourtant, lorsqu'on visite les petits appartements de Fontainebleau ou l'hôtel Beauharnais — ces deux exemples les plus complets, les plus remarquables aussi, de l'art décoratif de l'Empire — on ne peut s'empêcher d'éprouver les effets d'une certaine séduction. C'est, il est vrai, le fait de bien des choses que l'on goûte tant qu'on ne les analyse pas. On subit aussi le prestige de souvenirs considérables. Et il y a, malgré tout, la part très grande des décorateurs eux-mêmes. Les architectes ont eu beau les contenir dans les strictes limites de leur génie gourmé, ils se sont révélés par de menus traits, donnant ainsi à des ensembles solennels quelques

accents de vie. Le fameux *Livre du Sacre*, dont Percier et Isabey se partagèrent l'exécution, le premier composant les vignettes d'encadrement de si opulente variété, le second dessinant les costumes, en est un exemple frappant. Non seulement, on sent que ces pages superbes sont le fait de grands artistes, d'exécutants d'une habileté prodigieuse, mais encore on y remarque un constant effort d'évasion, plus sensible naturellement chez le peintre, qui, reproduisant en somme des figures de mode, sera plus à aise, jouira des privilèges d'impromptu, de naturel, de faveur occasionnelle de l'art ondoyant et souple de l'habillement — même quand il s'agit de costumes de très grand apparat, — très appréciable encore chez le décorateur, quoiqu'il soit gêné par le dogme archéologique et par une symbolique renouvelée des Romains. Mais, en réalité, les artistes du décor n'étaient plus assez libres pour que leur œuvre fût assurée de la continuité. C'est aussi bien pourquoi il faut souhaiter que la mode de l'« Empire » disparaisse promptement. Chateaubriand l'a dit : « Bonaparte appartenait si fort à la domination absolue, qu'après avoir subi le despotisme de sa personne il nous faut subir le despotisme de sa mémoire. » Le despotisme de son art ne serait pas moins dangereux. Comme il ne s'accorde ni avec nos goûts de diversité, de simplicité, de charme familier, ni avec nos besoins de confort, ni avec notre sentiment du primesaut et de la fantaisie, on peut tenir sa domination pour une aventure passée. L'art moderne ne nous apporte-t-il pas, au surplus, tout ce qui lui manque et tout ce que nous souhaitons ?

J. MAYOR



BRONZE D'APPLIQUE

(Petits appartements de Fontainebleau.)



VUE GÉNÉRALE DE RIQUEWIHR

CROQUIS D'ALSACE

III

RIQUEWIHR



ANCIEN Puits A RIQUEWIHR

A l'écart de toute voie ferrée, loin même des grandes routes qui sillonnent l'Alsace, au fond d'une étroite et roide vallée qui escalade par bonds successifs la montagne abrupte, Riquewihr (en allemand : Reichenweier) s'étire, s'allonge en sa carapace de pierre fauve que le temps, en l'effritant, a patiemment et artistement patinée. Vue de haut, des crêtes voisines, elle a l'air, avec sa cuirasse crénelée, les dentelures de ses maisons, sa poterne que barre une herse hargneuse et qu'aiguise en rigide panache le pignon d'une tour, d'un monstre apocalyptique, d'un dragon légendaire, pustuleux, écailleux, squameux, tapi dans la verdure, menaçant de ses crocs la forêt proche, avalant gloutonnement les routes qui descendent en lacets tortueux des sapinières

vosgiennes. Héraldique et médiévale vision qui symbolise et résume, en un

fantastique raccourci, le caractère de Riquewihhr. Car cette bourgade montagnarde constitue, en plein vignoble alsacien, au cœur d'une région industrialisée, modernisée à l'extrême, un délicat anachronisme, une idéale évocation des âges morts, une parcelle vivante du passé défunt, une miniature de missel. Le Moyen âge guerrier et mystique, brutal et pieux, la Renaissance rhénane, sensuelle et féconde, si curieuse avec ses survivances gothiques qu'elle ne put jamais complètement éliminer, y revivent, intenses et hallucinants. Ses ruelles pavées, tortueuses et quasi désertes semblent vouées aux fantômes dont les ombres errantes paraîtraient moins irréelles, en ce cadre désuet, que de rares et ternes passants accoutrés au goût du jour. Son isolement, ses difficultés d'accès lui ont valu de conserver, à notre époque d'universelle banalité, de laideur uniforme et monotone, le cachet que lui conférèrent, en s'amalgamant, les siècles, de maintenir intacte son individualité médiévale. En pénétrant dans Riquewihhr, en franchissant, sous la herse surplombante, la poterne ouest qui garde la route des Vosges, on entre de plain pied, comme par enchantement, dans le passé. On est reporté, d'un élan, à cinq cents ans en arrière.

Ce n'est, à dire vrai, qu'une rue, une longue rue droite et escarpée qui grimpe de manière continue vers la montagne. De part et d'autre de la chaussée pavée, les maisons de guingois se pressent, s'étayent l'une contre l'autre en un fantaisiste alignement, poussant au-dessus des trottoirs étroits leurs encorbellements ventrus, étalant leurs poutrages apparents, leurs portails sculptés, leurs logettes en saillie, leurs échauguettes blasonnées, leurs fenêtres à meneaux. Parfois, entre deux façades, une ruelle se révèle, obscure et tortueuse, s'enfonçant entre de vieilles demeures à balcons ajourés qui s'accotent au rempart. Au-dessus des portes écussonnées, des cartouches proclament, par leurs emblèmes en relief, la profession du propriétaire : vigneron, tonnelier, boulanger, boucher, cultivateur. Parmi ces frustes et parlantes armoiries, la houe du vigneron et la masse du tonnelier dominent nettement, comme il sied en cette ville qui dut à ses crus sa richesse et son renom. Le plus célèbre de ceux-ci, le Riesling, est, aujourd'hui encore, universellement apprécié ; d'autres, moins renommés, ne lui cèdent cependant en rien : vins plaisants au goût, limpides et agréables à l'œil, doux à avaler, qui fauchent les jambes et cassent les têtes, les plus parfumés et les plus traîtres d'Alsace. A perte de vue autour de la ville, escaladant les coteaux, s'étagant sur les contreforts de la montagne, les vignes moutonnent, tantôt vertes et tantôt rousses, suivant les saisons. Riquewihhr, à tout moment, est enchâssée d'émeraude ou d'or et, parfois, l'hiver, de nacre.

Ce fut l'excellence de son sol qui lui valut de naître. Ensfelder raconte en effet, dans sa *Chronique*, que le berceau de Riquewihhr fut une ferme,

construite à l'époque mérovingienne, par un paysan affranchi qui se livrait avec ses serfs à la culture de la vigne et à l'élève des bestiaux. Autour de cette demeure ancestrale s'en groupèrent d'autres, bientôt assez nombreuses pour former une bourgade qui devint une des plus riches dépendances du comté de Horbourg et de Witkissau. La nouvelle cité était, dès son origine, si florissante, que des barons pillards construisirent, pour la commodément rançonner, sur un roc voisin — le Richenstein — un château. En 1269 Rodolphe de Habsbourg, alors banneret de Strasbourg, le prit d'assaut et le démantela, et le tremblement de terre de 1356 en rasa jusqu'au dernier



LES VIEUX REMPARTS DE RIQUEWIHR

vestige. En 1291, Burckhard I^{er} de Horbourg, son suzerain légitime, fortifia Riquewihr dont la richesse sans cesse accrue faisait une proie tentante. Il la corsetta d'une ceinture crénelée que bordait, à dix pieds sous le chemin de ronde, un large fossé, la flanqua de tours d'angle et ouvrit dans le mur d'enceinte, pour assurer les communications avec l'extérieur, à l'ouest et à l'est, deux poternes à pont-levis, à herse et à mâchicoulis que coiffèrent, postérieurement, des beffrois. Un donjon s'éleva, au cœur de la ville, sur l'emplacement actuel de l'église catholique.

Cette redoutable cuirasse n'empêcha pourtant point Riquewihr d'être prise et pillée dans les formes ordinaires, en 1397, par les troupes de Berthold de Bücheck, évêque de Strasbourg, qui ne voulait point recon-

naître, en cette région, la suprématie des princes de Wurtemberg auxquels les comtes de Horbourg, Walter IV et Burckhard II, avaient vendu en 1324, pour 4 400 marks, leurs droits de suzeraineté. A cette occasion, les caves de Riquewihr furent consciencieusement vidées par les reîtres épiscopaux et les provisions de vin qu'elles contenaient expédiées par longs charrois à Strasbourg. Ce capiteux butin fut, malgré sa victoire, l'unique gain de l'évêque Berthold, car les princes de Wurtemberg conservèrent jusqu'à la Révolution française la souveraineté de Riquewihr qu'il avait voulu leur ravir.

Les nouveaux suzerains tenaient d'ailleurs âprement à leur possession et mirent tout en œuvre pour la garder. En l'an 1500, l'invention de l'artillerie ayant considérablement amoindri la valeur défensive des fortifications jusqu'alors considérées comme les plus puissantes, Riquewihr fut dotée par leurs soins d'une enceinte extérieure que des bastions d'angle renforcèrent à l'ouest, au sud et à l'est. Ce furent ces nouveaux remparts qui arrêtaient en 1525 les hordes des Rustauds et résistèrent du 11 mai au 14 juin 1635, durant la guerre de Trente ans, au siège des Lorrains dont la victoire finale qu'ils ne purent empêcher fut suivie, comme il était alors coutume, d'un sac magistral de la ville.

De cette armure puissante, édifiée jadis avec tant de soin, il ne reste aujourd'hui que des ruines, mais grandioses et éloquentes. Le temps, à qui rien ne résiste, a accompli, aidé des hommes, son œuvre de destruction : le donjon a disparu, les tours décapitées se sont nivelées, les remparts démantelés, dont les deux enceintes ne se peuvent plus distinguer, ne sont désormais, pour la ville agrandie, qu'une ceinture pittoresque, vétuste et déchirée, une parure délabrée, le témoignage suggestif, mais tronqué, d'une grandeur déchue. La corne nord-ouest de l'enceinte subsiste seule telle qu'elle était à l'aube du xvi^e siècle, avec ses murailles massives, sa tour dite « des Voleurs » et sa poterne ouest. A cette hautaine carcasse adhèrent aujourd'hui, lèpre originale et inattendue, de pustuleuses masures dont les toits aigus confèrent à leur belliqueuse armature une silhouette curieuse et comiquement bourgeoise.

Mais, toute mutilée qu'elle est, c'est là fière et évocatrice vision : au-dessus d'un ravin qui, dégringolant de la montagne, se transforme tantôt en torrent tumultueux, tantôt en ruisseau à peine suffisant pour humecter les pierres polies de son lit, le rempart se dresse, à pic, sans une fissure, comme un bloc grumeleux de granit. Encastrée dans sa masse, une tour polygonale, casquée d'un bizarre morion de tuiles, le surmonte ; c'est, des quatre tours d'angle que fit édifier Burckhard I^{er}, l'unique survivante et la plus célèbre ; car, vouée au guet et à la défense, elle servit, en surplus, de prison ; non pas aux bourgeois de Riquewihr qui avaient obtenu de leurs suzerains l'en-

viable privilège de n'y point séjourner, — ils étaient détenus, quand besoin s'en faisait sentir, au château des princes — mais aux gueux, aux errants, aux malandrins de grande route, aux sorcières surtout qui foisonnaient à cette époque : d'où son sinistre renom et sa méprisante dénomination. On y voit encore, aménagée entre le chemin de ronde et la logette du guet, la salle de torture où, suivant la tradition, les suppôts de Satan et les contempteurs des lois humaines étaient, par des moyens appropriés, amenés à résipiscence. On accède à cette ex-antichambre du bûcher par un escalier branlant qui s'enlève prosaïquement, au fond d'une cour adossée au rempart, entre deux tas de fumier, puis par un tronçon de chemin de ronde plafonné qui aboutit à une porte massive, bordée et cloutée de fer, dont l'épaisseur devait merveilleusement atténuer les hurlements des patients soumis à la question. Il ne reste malheureusement, de l'outillage approprié à cette sinistre besogne, nulle trace. Chevalets, trépieds, réchauds, brodequins, poulies et cordes, tout l'arsenal macabre indispensable pour rouer, écarteler, estrapader, rôtiira disparu. La salle est vide et morne, sans aucune particularité qui révèle son ancienne affectation ; mais son obscurité, l'humidité qui suinte à travers les murs salpêtrés et s'étale sur les parois en larges taches équivoques suffisent à réaliser une congruente vision d'horreur.

A quelque distance de cette tour des Voleurs qui, au milieu des masures environnantes, pointe vers le ciel comme un glaive ébréché, jointe à elle par un rempart continu et croulant fleuri de plantes grimpantes, s'ouvre, face aux Vosges, une double poterne dont un pont-levis disparu faisait jadis deux ouvrages distincts. C'est, merveilleusement conservé, le bastion ouest qui renforça, en l'an 1500, l'enceinte primitive. Il se compose d'une arche



LA TOUR DES VOLEURS A RIQUEWIIHR

de maçonnerie, trapue, rébarbative, aux murs massifs troués de meurtrières et d'embrasures, que timbre, au-dessus de la porte, l'écusson de la ville : trois cornes de cerf surmontées d'une étoile à cinq branches et d'un heaume, — l'étoile de Riquewihhr et les armes de Wurtemberg. Cet écusson, entièrement restauré, porte le millésime 1400, date inexplicable puisqu'elle ne correspond ni à la construction de la première enceinte, ni à celle de la seconde ; à moins que lors de la réfection des remparts, on n'ait laissé

subsister, en souvenir, l'ancien écusson qui décorait sans nul doute l'entrée de Riquewihhr et proclamait orgueilleusement, après l'échec de l'évêque Berthold, la suzeraineté des princes de Wurtemberg sur la ville.

Sous la voûte cintrée et basse de la poterne, les dents de la herse qui barrait, durant les sièges, la route aux assaillants, dardent leurs pointes menaçantes. Derrière ce mobile obstacle, au-dessus d'un fossé aujourd'hui comblé, était jeté le pont-levis qui donnait accès à la deuxième poterne. Celle-ci, appointée en ogive, s'incurve à la base d'un beffroi rectangulaire qui projette vers le ciel,



LA POTERNE OUEST A RIQUEWIHR

au-dessus de son toit à pentes raides — posé sur un pignon aigu comme une selle d'armes sur un destrier maigre — un svelte campanile dans l'ajourement duquel brinqueballe une cloche. La face ouest de ce beffroi, tournée vers l'extérieur, striée d'étroites meurtrières et balafrée d'archères, s'avère, en sa rudesse, hostile et défiante. C'est un bouclier. La face opposée, au contraire, qui regarde la ville, agrémentée de pourtrages apparents et de sculptures, plaquée de boisages ornementaux, rit par toutes ses minuscules fenêtres aux rangs étagés. C'est un décor de fête, pimpant et coquet, encas-

tré dans le beffroi au ^{xviii}^e siècle, lorsque le souci de la sécurité publique ne fut plus oppressif. Il sert de façade aujourd'hui au musée municipal installé dans la tour : musée banal, comme il s'en trouve dans toutes les anciennes cités alsaciennes et dont le cadre attrayant absorbe l'attention.

Riquewihr regorge d'ailleurs de trop de richesses pour s'enorgueillir d'un musée aussi pauvre. Sa poterne n'est pas seulement un écrin somptueux pour curiosités régionales et un témoin hautain de fastes évanouis : c'est la clef merveilleuse qui ouvre au visiteur attentif la porte du passé, qui lui permet, en pénétrant en ville, de se plonger dans la vie d'autrefois.

Au premier contact cependant, Riquewihr ne se livre pas entièrement. Ce n'est point, comme Obernai ou Kayserberg, une orgueilleuse qui étale ses joyaux à tout venant : c'est une sensitive qui se replie sur ses trésors et les garde jalousement. Il faut forcer son secret : après avoir erré dans ses rues et ses venelles, après avoir rôdé sur ses places, admiré ses façades et ses portails, il convient, pour la connaître, de violer son intimité, de franchir ses seuils, de pénétrer dans ses bâtiments privés et ses cours intérieures. Alors — mais alors seulement — le passé, comme par magie, ressuscite. Les maisons de cette cité unique sont, en effet, demeurées telles qu'elles furent construites, du ^{xv}^e au ^{xviii}^e siècle, ainsi qu'en témoignent les dates inscrites aux linteaux des portes. Elles forment, en leur pittoresque diversité, un ensemble puissamment évocateur, une harmonie subtile et complexe qui éveille dans le cœur, comme le son des très anciens clavecins, des échos oubliés, des visions défuntes.

Ce sont, au premier rang en ce pays de vignobles, les cours des antiques



LE BEFFROI A RIQUEWIHR (FACE EST)

auberges, jadis renommées pour leur table plantureuse et leurs caves bien garnies, avec leurs monstrueux pressoirs, gigantesques échafaudages de poutres accroupis dans l'ombre comme des bêtes méchantes et qui, ruisselant de vin au moment des vendanges, semblent dégorger du sang ; la cour de l'Hostellerie du Cerf — dont la magnifique enseigne est aujourd'hui à Colmar, au musée d'Unterlinden — avec son balcon à jour, ses fenêtres à meneaux et ses porches sculptés, ses écuries spacieuses et ses salles où avaient lieu, si l'on en croit les anciennes gravures, de pantagruéliques repas de chasse ; la cour de l'Étoile, l'auberge rivale où descendaient avec leur suite, en de fréquents déplacements, les évêques de Strasbourg et dont les portes Renaissance, les baies jumelées, les ferronneries délicatement ouvragées font une œuvre de joaillerie. Sur le mur extérieur de cette auberge est grossièrement gravée une curieuse inscription : des signes conventionnels, d'un archaïsme troublant, signalent la maison aux truands, aux miséreux, à tous les vagabonds sans sou ni maille, vantent en termes sybillins son bon accueil et sa généreuse hospitalité. Cette recommandation d'un genre un peu spécial s'étale sans vergogne au beau milieu du mur, comme une enseigne. Peut-être les possesseurs de l'hôtellerie y voyaient-ils une louange — somme toute — flatteuse et qui pouvait se transformer aux temps troublés — le souvenir des Rustauds demeura longtemps vivace — en sauvegarde.

A ces cours vastes et somptueuses des anciennes auberges les cours des maisons particulières ne le cèdent en rien ; généralement moins spacieuses, mais aussi coquettement aménagées, décorées avec un goût très pur, une richesse et une fantaisie étourdissantes, ce sont des chasses — parfois un peu délabrées — où s'entassent des reliques exquises : guipures de bois qui sont des balcons, dentelles de pierre qui sont des embrasures de portes ou des frontons de fenêtres y encadrent les frises ornementales, les bas-reliefs expressifs, les délicates ciselures dont s'adornent à profusion écussons, vantaux et colonnettes. Dans presque toutes, d'admirables puits Renaissance, d'un art savant et complexe, tordent les arabesques de leurs ferronneries ou arrondissent harmonieusement leurs arches historiées, illustrées de fleurs et de rinceaux. Ces salles à ciel ouvert d'une ville-musée se jouxtent, se succèdent, se multiplient, regorgeant de richesses.

La cour de l'ancien hôtel de Bergkheim, surtout, est remarquable avec son immense portail flanqué de montoirs pour cavaliers, ses escaliers tournants à rampes de fer, ses fenêtres à croisillons encadrées d'une broderie de pierre, son double balcon, ses fers forgés qui la revêtent d'une végétation rigide et grêle, d'une élégance svelte et hautaine. L'hiver, c'est certainement, grâce à son ornementation touffue et diverse, des cours

de Riquewihr, la plus séduisante ; mais l'été, toutes se valent ; car la nature, en ce jardin fleuri qu'est l'Alsace, vient alors compléter et parachever l'œuvre des hommes ; la vigne-vierge tend un somptueux et moelleux brocart sur les murs décrépits, enguirlande de souples volutes, de frissonnants rinceaux les fenêtres à meneaux que des géraniums et des œillets, des lys et des roses parent, dans toutes les demeures, de bordures éclatantes. Autour des puits et des colonnettes, sur les balcons, le lierre, uni à la glycine, enroule ses sombres arabesques, ses entrelacs capricieux et veloutés. Sous cette florale ornementation, frontons et portails, balustrades et corniches se revêtent d'une grâce délicate et subtile qui s'harmonise aux raffinements de l'art renaissant et atténue heureusement les ravages du temps. Parfois, empourprés de vigne vierge, des créneaux, au sommet d'un mur, déchiquètent un pan du ciel.

Nombreuses furent, en effet, à Riquewihr, les maisons fortifiées : la vie de la cité ne s'écoula point toujours paisiblement et, en ce pays de buveurs, les passions devaient être violentes et les colères terribles. Si peu documenté qu'on soit sur les événements auxquels, durant des siècles, la ville servit de

cadre pittoresque — Riquewihr attend encore son historien — quelques faits connus témoignent éloquemment de l'insécurité qui régna, jusqu'à l'aube des temps modernes, dans la féale possession des princes de Wurtemberg : ce fut, en 1416, les Juifs ayant été brutalement expulsés de la cité, le massacre de vingt-huit de ces malheureux sous la porte basse où un bûcher improvisé les grilla tout vifs ; puis, une centaine d'années plus tard, en 1532, le bannissement, pasteur en tête, des anabaptistes dont les biens avaient été, au préalable, confisqués : mesures énergiques et radicales qui ne durent pas



UNE ANCIENNE COUR A RIQUEWIHR

être les seules de leur espèce et qui laissent facilement deviner les âpres querelles intestines dont elles trahissent seulement — avec brièveté — l'issue tragique. Les rivalités familiales de la maison régnante ne contribuaient point, d'ailleurs, à apaiser les esprits exaltés par les passions religieuses : elles étaient un inextinguible et perpétuel brandon de discorde, chacun des princes ayant, parmi bourgeois et fonctionnaires, ses clients attirés et ses serviteurs particuliers qui embrassaient avec un zèle d'autant plus ardent qu'il était intéressé la cause de leur maître ; enfin, attristant et terrorisant pour des années ceux qui y survivaient, des épidémies de peste, durant lesquelles les familles apcurées se muraient en leurs demeures comme dans des tombeaux, ravagèrent à plusieurs reprises, en 1527, en 1564, en 1635, la ville endeuillée. En 1527 notamment, la mortalité fut terrible ; de la Chandeleur à la Toussaint, six cents personnes de tout âge et de toute condition expirèrent lamentablement, au milieu de l'effroi général.

Mais si ces multiples épreuves, cette constante insécurité jointe aux craintes que faisaient naître des guerres endémiques valurent aux maisons de Riquewihl une ossature massive, d'hermétiques fermetures et d'efficaces moyens de défense, elles n'entravèrent en rien — bien au contraire — le luxe des appartements, la somptuosité de l'ameublement, la richesse du cadre où se déroulait la vie intime. La plupart des intérieurs ont, malheureusement, perdu à Riquewihl comme partout leur antique cachet et leur parure primitive. Ils se sont — souvent par la force des choses — modernisés ; l'écœurante banalité, lèpre universelle, les a envahis ; malgré cette inévitable déchéance, Riquewihl n'en est pas moins une des rares cités qui puisse s'enorgueillir de posséder à l'heure actuelle, en des maisons particulières, d'authentiques décors des âges révolus.

Le plus beau et le mieux conservé de ces décors est sans contredit celui qu'enchâssa dans la demeure qu'il construisit pour y abriter son opulente et verte vieillesse, l'an 1574, messire Conrad Ortlieb, l'architecte de la célèbre « Maison des Têtes », à Colmar. Cette fastueuse retraite érige, sur une façade d'une harmonieuse simplicité, autour d'une logette en saillie, de délicates sculptures et un curieux cartouche aux macabres attributs qui porte l'inscription dont voici la traduction ;

« Au nom de Dieu, j'ai été commencée.
 Conrad Ortlieb m'a bâtie
 Avec l'aide de Dieu et de ses ouvriers.
 Il y a travaillé lui-même,
 A taillé lui-même cette sculpture.
 Chacun peut l'examiner,
 Voir si elle est trop belle ou trop laide.

Si tu construis, tâche de contenter chacun.
Elle est exécutée selon mon désir ;
Je sais qu'elle ne peut plaire à tous. »

Elevée par un artiste qui posséda à un degré rare le goût des belles choses et une fortune suffisante pour satisfaire ses onéreux penchants, cette demeure fut édifiée avec amour, précision et magnificence. Les pièces, boisées de haut en bas, lambrissées de panneaux cloisonnés, parquetées de chêne ou pavées de dalles polychromes, se couronnent de plafonds à caissons bordés de frises sculptées, d'une richesse décorative et d'une variété stupéfiantes. Des baies à vitraux, aux cadres ouvragés, y tamisent une lumière veloutée, moelleuse, qui caresse amoureusement les boiseries miroitantes, polies par l'âge. Des serrures compliquées, de longues et capricieuses ferrures, des gonds ciselés, rehaussent de leur métallique ornementation les portes marquées et les fenêtres croisillonées. Un escalier tournant à rampe de fer forgé unit le premier étage au rez-de-chaussée. Répartis dans tous les



LE CHATEAU A RIQUEWIHR

coins, d'authentiques meubles Renaissance, assemblées avec un goût très sûr et une patience inlassable par d'intelligents propriétaires, conservent à la vieille demeure son caractère originel, le complètent et l'achèvent. Fauteuils à dossierets, escabelles et chaises sculptées, huches et dressoirs, coffres à bas-reliefs et armoires à médaillons, lits à courtines et bahuts à ferronneries sont, en ce logement idéal, les notes harmonieuses d'un accord parfait, d'un

ensemble que rien ne dépare. D'autres intérieurs de Riquewihr entretiennent pieusement de somptueux vestiges, de magnifiques lambeaux de leur opulence passée ; mais aucun ne peut rivaliser avec la maison de Conrad Ortlieb. Demeure de poète ou d'artiste, refuge rêvé pour un historien d'art, elle constitue un joyau unique et sans prix, un irrécusable et éloquent témoin de ce que fut Riquewihr à l'aube des temps modernes.

Au sein de cette bourgeoise, riche et puissante cité s'élevait, dominateur, le château qu'en 1540, pour remplacer la forteresse féodale de ses ancêtres, Georges, prince de Montbéliard et de Wurtemberg, fit édifier. Ce n'est plus aujourd'hui qu'une pittoresque et hautaine carcasse dont la silhouette efflanquée, au faîtage aigu, aux tourelles en poivrière, découpe sur le ciel son pyramidal pignon en marches d'escalier. Déchue de son antique splendeur, elle sert d'école : turbulents Yerris et bavardes Suzels remplacent, dans la cour pavée et moussue, hommes d'armes et palefrois. Le joyeux babil des bambins fait retentir les échos des salles où résonna le cliquetis des armes, où se déroulèrent jadis, entremêlés de fêtes fastueuses, de tragiques événements. Le dernier en date de ceux-ci fut, le 23 janvier 1680, le romantique suicide de la comtesse de Montbéliard, qui s'y laissa volontairement mourir de faim à la suite du trépas de sa mère, la princesse Anna, une descendante de Coligny, de ce chef particulièrement vénérée de ses sujets.

Car la population de Riquewihr était à cette époque presque tout entière protestante. Le prince Georges, le constructeur du château, avait appelé en 1534 le pasteur suisse Érasme Fabrice pour prêcher la Réforme dans ses États ; et les prônes de ce calviniste convaincu, joints à la pression discrètement exercée par son protecteur, avaient suscité de nombreuses conversions. Mais contrairement à ce qui se passa dans le reste de l'Alsace, il ne semble pas qu'il y ait eu, à Riquewihr, de lutte, ni même d'animosité bien vive entre catholiques et protestants : la tolérance y fut telle, qu'un édifice, l'église Sainte-Marguerite, servit à la fois aux deux cultes, dont les offices, durant des années, y alternèrent. Ce sanctuaire à double fin, construit en 1437, tomba en ruines en 1846. Il ne reste d'ailleurs, des trois églises élevées à Riquewihr au cours des âges, qu'un débris oublié dans un pan de mur, une délicieuse fenêtre gothique dont la svelte élégance accuse cruellement l'inexprimable indigence, la banale laideur des modernes édifices du culte qui déparent la ville.

Ces pieuses bâtisses seraient la seule tare de Riquewihr si l'administration allemande, en sa paternelle sollicitude, n'avait doté, il y a quelque vingt ans, l'exquise bourgade d'un extraordinaire bureau de poste, mi-gothique, *mi-modern style*, auquel on ne peut rien souhaiter d'autre qu'un providentiel incendie.

D'ailleurs, depuis le xvii^e siècle, Riquewihr, comme tant de cités alsa-

ciennes trop maltraitées par la guerre de Trente ans, ne fit que déchoir. Les troupes françaises avaient, le 25 juillet 1683, occupé la ville ravagée qui vota en 1789 son annexion définitive à la France. Les princes de Wurtemberg, depuis la paix de Westphalie, n'étaient plus que des souverains nominaux, sans réelle autorité ; la farouche énergie de leurs ancêtres avait fait place en eux à une molle indifférence, à une paresseuse et sereine incurie. L'un des derniers, le prince Eugène de Montbéliard, à court d'argent, donna en gage à Voltaire, contre un prêt de trois cent mille livres, son vignoble seigneurial de Riquewihl.

Fut-ce pour surveiller cette créance que le grand railleur, l'infatigable et sardonique errant, installé à Colmar d'août 1753 à novembre 1754, durant une phase particulièrement difficile de son existence agitée, fit de fréquents séjours à Riquewihl ? Que dut-il penser, lui, le contempteur du passé, l'impitoyable destructeur, de cette ville qui perpétuait au XVIII^e siècle une vision gothique et renaissante ? Éprouva-t-il, à saper dans un cadre pareil les traditionnelles croyances, une malicieuse et perverse volupté ? Ou, peu sensible au monde extérieur, inapte à goûter le charme pénétrant de la vieille bourgade, la considéra-t-il simplement comme un gîte passager et pensait-il d'elle ce qu'il écrivait de Colmar : « J'habite une vilaine maison dans une vilaine ville... » ? Il n'en fit à personne la confidence, qui eût pu n'être pas dénuée d'intérêt ; mais l'opposition entre Voltaire et Riquewihl, entre le cynique novateur et les pierres immuables qui l'abritèrent constitue une piquante antithèse, un sourire de l'Histoire.

Le philosophe français est le dernier visiteur marquant dont Riquewihl ait conservé le souvenir. Depuis le traité de Lunéville qui, en 1801, fixa définitivement son sort, la vieille cité a clôturé sa vie active ; dépossédée de son particularisme et de ses privilèges, réduite à n'être plus qu'une commune, et une des moindres, de la Haute-Alsace, elle végéta à l'écart, indifférente à tout ce qui ne contrariait pas sa prospérité matérielle. Les événements ont passé sur elle sans la meurtrir ; à peine le canon de 1914 la tira-t-il passagèrement de sa quiétude : la paix de 1918 lui rendit sa sérénité.

Douillettement accotée au milieu de son plantureux vignoble, c'est une aïeule qui regarde narquoisement, en buvant du vin vieux, la bousculade brutale et vaine de la vie, la trépidation folle et douloureuse du progrès humain ; une aïeule peut-être un brin égoïste, mais si charmante !

BIBLIOGRAPHIE

LES ŒUVRES DE HENRI HYMANS ¹



On ne se souvient, parmi nos lecteurs, des correspondances, si riches de sûres et savantes informations, que de 1886 à 1912 signa chez nous le regretté Henri Hymans et entre lesquelles, de temps à autre, s'intercalaient des études sur *Quentin Metsys*, *Pierre Breughel le Vieux*, etc. ? Elles comptent parmi les plus précieuses contributions à l'histoire de l'art que renferment nos deux revues : tous les événements artistiques dont la Belgique fut le théâtre pendant un quart de siècle, les enrichissements de ses musées, les grandes manifestations qui attirèrent les amateurs de tous pays, y sont relatés, évoqués, étudiés de la plume la plus alerte et la mieux informée, avec le sentiment le plus fin.

Mais ce ne fut là, on le pense bien, qu'une faible partie des travaux de l'érudit conservateur de la Bibliothèque royale de Bruxelles. En dehors de grands ouvrages sur *Lucas Vosterman* et *Antonio Moro*, d'une édition critique du *Livre des peintres* de Carel van Mander, d'une *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens*, de monographies de *Bruxelles*, *Gand et Tournai*, *Bruges et Ypres*, son activité inlassable, sa curiosité de tout ce qui touchait à l'art, aimèrent à se donner cours en quantité d'écrits publiés çà et là et de communications à l'Académie royale de Belgique dont il était membre. On ne saurait trop louer la piété de sa veuve d'avoir songé à faire profiter les travailleurs de l'abondante documentation enclose dans ces innombrables études, éparses de tous côtés. Elle les a recueillies et classées, avec un soin attentif, en quatre volumes compacts qui constituent une mine extrêmement précieuse de textes et de renseignements sur l'histoire de l'art en Belgique du *xv^e* siècle à nos jours.

Après deux notices biographiques sur Henri Hymans dues à l'éminent historien de Rubens M. Max Rooses et à M. Lucien Solvay, ses collègues à l'Académie de Belgique, suivies de la liste, qui ne comprend pas moins de 15 pages, de ses écrits et (sa modestie nous avait laissé ignorer que chez lui le savant se doublait d'un artiste) de lithographies, au nombre de vingt-quatre, exécutées d'après divers maîtres, le premier de ces volumes est consacré principalement à des études sur la gravure : une notice sur le Cabinet des estampes de Bruxelles et un tableau du développement de la gravure en Belgique. Diverses notes sur des tableaux de Rubens complètent ce premier tome. — Près de sept cents biographies d'artistes belges parues dans la *Bibliographie nationale*, dans *L'Art flamand et hollandais*, dans l'*Allgemeines Künstler-Lexikon* de Thieme-Becker, etc., remplissent le deuxième volume. — Le troisième est occupé presque en entier par les articles envoyés à notre *Gazette* et à notre *Chronique*, parmi lesquels les pages si remarquables sur l'Exposition des Primitifs flamands à Bruges en 1902. — Enfin, le quatrième renferme, en plus de deux importantes études sur l'art flamand et hollandais au *xvii^e* siècle et l'école belge de peinture du *xix^e*, diverses contributions à l'histoire de Bruges et de la peinture primitive flamande.

Si nous ajoutons que chacun de ces volumes s'accompagne d'un index des noms cités, destiné à faciliter les recherches, et est enrichi de plusieurs planches, nous en aurons assez dit pour faire concevoir l'intérêt et la valeur d'un pareil ensemble, véritable monument qui, avec les ouvrages cités plus haut, perpétuera dignement la mémoire du travailleur infatigable et du savant impeccable que fut Henri Hymans.

AUGUSTE MARGUILLIER

1. Bruxelles, M. Hayez (1920 et 1921). 4 vol. in-8, de ix-671, 789, 1040 et 451 p. avec 43 pl. (240 fr.).

Le Gérant : CH. PETIT.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.



A Crétolle
Conseil d'Art
Avenue
des Champs
Élysées
N° 120
ADR TEL ELIOTERC PARIS *TÉL ÉLYSÉES 03-53*

OBJETS D'ART ANCIENS
Travaux d'art de décoration Ameublement de grand luxe

ROBTL. GRAVEUR - PARIS

GALERIE MAGELLAN, 9, rue Magellan

EDITORIAL Y LIBRERIA DE ARTE, M. BAYÉS
 C. Tallers, 32 (Apartado 418) — BARCELONA (Espagne)

“ VELL I NOU ”

Revue d'art ancien et moderne. Collaboration en plusieurs langues néo-latines. Un fascicule mensuel, de 32 à 36 pages, avec un grand nombre d'illustrations.

Prix de l'abonnement au vol. II, avec supplément n° 1 (comprenant la traduction espagnole des articles rédigés en d'autres langues).

Envoi ordinaire : 30 pesetas. — Envoi recommandé : 33 pesetas.

Prix du vol. I, relié toile (sans supplément), y les compris frais de port : 45 pesetas.

CHEMIN DE FER DE PARIS A ORLÉANS

Nouvelle relation directe de nuit de Paris sur les lignes du Centre.

L'attention du public est particulièrement attirée sur les facilités que procurera la création, au 1^{er} Juin prochain, d'un nouveau train direct (départ de Paris à 22 h. 06) comportant des voitures directes de toutes classes pour Toulouse par Capdenac et pour Aurillac (via Montluçon et Eygurande-Merlines).

Ce train donnera pour la plupart des gares du Berry, de la Marche, du Bourbonnais et du Nord de l'Auvergne toutes les correspondances assurées actuellement par les trains Express de soirée, évitant ainsi les longs stationnements en pleine nuit dans les gares de bifurcation.

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS de Mai 1921

PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général: *M. Charles VIGREUX (O. I.)*

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DEPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ECRITURE ET EDITION

M^r M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE: **PARIS, 19, rue des Archives.** **TÉL.: ARCHIVES 16**

GALERIE BRUNNER

11, Rue Royale, PARIS

Spécialité de
TABLEAUX ANCIENS

ÉDOUARD JONAS

EXPERT PRÈS LA COUR D'APPEL
ET LES DOUANES FRANÇAISES

Place Vendôme, 3

Tél.:
Louvre 13-17

**OBJETS D'ART
& TABLEAUX ANCIENS**

TROTTI & C^{IE}

8, place Vendôme, 8
PARIS

Tableaux de Maîtres

JEAN ENKIRI

ANTIQUAIRE-EXPERT

ANTIQUITÉS ORIENTALES

Dirige des ventes à l'Hôtel Drouot
Ventes périodiques

(S'inscrire pour recevoir ses catalogues.)

46, Rue de Grenelle, PARIS

ANTIQUITÉS PROVENÇALES

Gravures anciennes. — Livres rares

ALFRED DE L'ABBAYE-EYMERIC

51, boulevard de la Madeleine, Marseille



Pour AVOIR de **BELLES** et **BONNES DENTS**
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le meilleur Antiseptique, 31, Pharmacie, 12, B^e Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques — Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la
peau du visage et de la poitrine. 2 fr. 50

Savon surgras au beurre de cacao, pour le visage et le
corps. 2 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe
et pour se raser. 2 fr.

Savon de Panama et de goudron, contre la chute des che-
veux, les pellicules, séborrhée, alopecie. 2 fr.

Savon à l'ichtyol, contre l'acné, rougeurs, boutons, etc.
. 2 fr. 50

Savon sulfureux, contre l'eczéma. 2 fr.

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. 2 fr.

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. 2 fr.

Savon naphтол-soufré, contre pelade, eczémas. 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone: 288-91 19, rue Vignon

THE BURLINGTON MAGAZINE

Les intéressants articles dont la nomenclature suit ont été publiés, avec illustrations, par *The Burlington Magazine*. On peut se les procurer au prix de publication de 8 francs franco, par exemplaire.

PEINTRES ET PEINTURE

| | |
|--|---------------------------------------|
| La Ligne comme moyen d'expression dans l'art moderne, par Roger Fry. | Nos 189 et 191. |
| Les Sculptures de Maillol. | » 85. |
| Paul Cézanne. | » 173. |
| M. Larionow et le Ballet Russe. | » 192. |
| Vincent van Gogh. | R. Meyer-Riefstahl 92 et 93. |
| Les Post-Impressionnistes. | A. Clutton-Brock. 94. |
| Post-Impressionnisme et Esthétique. | Clive Bell 118. |
| Cézanne. | Maurice Denis. 82 et 83. |
| Paysages de Maris Matthew. | C. J. Holmes. 48. |
| La Représentation de l'École anglaise au Louvre. | P. M. Turner. 48 et 51. |
| Paysages de Wilson Richard. | C. J. Holmes. 33. |
| Puvis de Chavannes. | Charles Ricketts 61. |
| Le rang de Blake dans l'art anglais. | Robert Ross. 39. |
| Portraits dramatiques. | Claude Phillips. 35. |
| Alphonse Legros. | Charles Holroyd. 107. |
| David et ses élèves. | Camille Gronkowski. . . . 122 et 123. |
| Jean-François de Troy. | Claude Phillips 162. |
| Le Nouveau mouvement artistique dans sa relation avec la vie. | Roger Fry. 176. |
| L'Art préhistorique. | G. Baldwin Brown 158. |
| Degas. | Walter Sickert. 175. |
| Degas : Souvenirs. | Georges Moore 178 et 179. |
| Aquarelles de Rossetti de 1857. | Roger Fry. 159. |

ART CHINOIS

| | |
|--|---|
| Bronzes archaïques chinois. par C. J. Holmes. | 25. |
| Un Bouddha bronze primitif. | Hamilton Bell. 135. |
| Autel Tuan-Fang. | » 149. |
| La Sculpture Chinoise sur pierre à Boston. | F. W. Coburn 103. |
| L'Art bouddhique en Extrême-Orient | R. Petrucci 93. |
| Porcelaines de la Famille verte | Sir W. H. Bennett 18. |
| La Porcelaine chinoise Eggshell, avec marques | S. W. Bushel. 41 et 42. |
| La Collection de porcelaines de Chine de Richard Bennet. | Roger Fry. 99. |
| Porcelaine des dynasties Sung et Yuan. | R. L. Hobson. 73, 74, 75, 77 et 80. |
| Sur un groupe de porcelaines de Chine. | F. Perzynski 91, 93, 96 et 120. |
| Origine et développement de la porcelaine de Chine. | Edward Dillon 61 et 62. |
| La Littérature sur la poterie chinoise. | B. Rackham 167. |
| La Poterie Tang et ses dernières affinités classiques. | Hamilton Bell. 139. |
| Le Vase avec inscription de la collection Dana. | F. S. Kershaw 129. |
| Porcelaine chinoise de la collection Davies. | R. Petrucci 123. |
| Poterie coréenne de la collection Davies | » 116. |

On est prié, en faisant la commande, de désigner le numéro de l'exemplaire.

Depuis sa fondation qui date de 1903, *The Burlington Magazine* a constamment progressé dans l'estime du public. Il compte au nombre de ses collaborateurs les écrivains les plus compétents non seulement d'Angleterre, mais aussi de France, d'Italie, d'Espagne, de Hollande, de Belgique et d'Amérique et il est reconnu unanimement comme une des principales revues d'art du monde entier.

Prix de l'abonnement annuel (index semestriels compris) : 100 francs franco de port.

Le Numéro : 8 francs franco.

THE BURLINGTON MAGAZINE, 17, Old Burlington Street, London W. I.

Publication mensuelle illustrée pour amateurs.

REPRÉSENTANT A PARIS : P. M. TURNER, 5, rue de Stockholm.

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 1790, Broadway, NEW-YORK
(États-Unis d'Amérique)

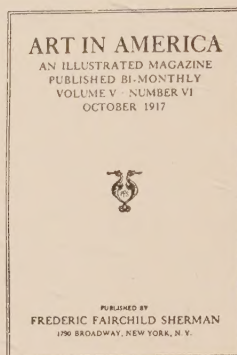
ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars.

Le numéro : 1 dollar.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



PEINTURES VÉNITIENNES EN AMÉRIQUE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollars, franco : 6 d. 20.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »
(The Dial.)

ESSAIS SUR LA PEINTURE SIEENNOISE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 5 dollars, franco : 5 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »
(New-York Times.)

COLLECTION DES ARTISTES AMÉRICAINS

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité

Prix en dollars

| | |
|--|------|
| ALEXANDER WYANT, par Eliot Clark. | 15 » |
| WINSLOW HOMER, par Kenyon Cox. | 15 » |
| GEORGE INNESS, par Elliott Daingerfield. | 15 » |
| HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr. | 15 » |
| R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfield. | 10 » |
| CINQUANTE PEINTURES de Inness. | 25 » |
| CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin. | 20 » |
| SOIXANTE PEINTURES de Wyant. | 25 » |
| ALBERT P. RYDER, par Frederic Sherman. | 20 » |

PEINTRES AMÉRICAINS

D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

par FREDERIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »
(Cincinnati Enquirer.)

PAYSAGISTES ET PORTRAITISTES

D'AMÉRIQUE

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »
(Detroit Free Press.)

LES DERNIÈRES ANNÉES DE MICHEL-ANGE

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotypie. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 7 d. 50.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »
(New-York Times.)

INITIATIONS

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 5 dollars, franco : 5 d. 15.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »
(The Review.)



LA REVUE MUSICALE

Directeur: Henry PRUNIÈRES

La plus importante revue française d'art musical ancien et moderne

1.200 pages de texte, 100 pages de musique inédite, 12 portraits gravés hors texte

Éditée avec le concours de la *Nouvelle Revue Française* par une société composée exclusivement d'amis de la musique, *La Revue Musicale* est entièrement libre et indépendante.

La première partie de la Revue est consacrée à des études d'un intérêt général, historique, critique, esthétique, biographique ou documentaire, signées des plus éminents musicologues de France et de l'Étranger. La seconde partie, à des chroniques et des notes, formant un **TABLEAU SYNTHÉTIQUE DE LA VIE MUSICALE**, des **COMPTES RENDUS** des œuvres nouvelles données dans les **CONCERTS** et les **THÉÂTRES** du Monde entier, une **BIBLIOGRAPHIE** des publications musicales ainsi que des ouvrages en toutes langues se rapportant à l'art musical, une **REVUE DES REVUES**, des **VARIÉTÉS**, etc.

La Revue Musicale publie dans chaque numéro au moins un portrait d'un musicien ancien ou contemporain, dessiné et gravé sur bois par les meilleurs maîtres (J. Beltrand, D. Galanis, L. Jou, Laboureur, Lewitzka, F.-L. Schmied, etc.) et tiré en hors texte sur papier de luxe.

Elle donne en outre des frontispices et culs-de-lampe des reproductions de documents anciens et présente le plus grand intérêt pour l'histoire de la décoration théâtrale et l'iconographie musicale en général.

LA REVUE MUSICALE

PARAIT LE 1^{er} DE CHAQUE MOIS SUR 96 PAGES IN-4^o COURONNE AVEC
UN **SUPPLÉMENT MUSICAL** DE 4, 8 OU 12 PAGES SELON LES NUMÉROS
ET A RAISON DE ONZE NUMÉROS PAR AN, DONT AU MOINS
UN NUMÉRO SPÉCIAL

LE NUMÉRO: FRANCE, 5 FR. — AUTRES PAYS, 6 FR.

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT

ÉDITION ORDINAIRE. *Un an*: France, 50 fr. — Autres pays, 60 fr.

ÉDITION DE LUXE. *Un an*: France, 100 fr. — Autres pays, 120 fr.

Tirage à petit nombre sur papier pur fil. Chaque exemplaire est numéroté; un numéro qui restera le même pendant toute la durée de l'abonnement est affecté à chaque abonné. Les exemplaires de l'édition de luxe ne sont pas vendus séparément.

Les **numéros spéciaux** comportant un très important **supplément musical** et des **gravures originales** tirées sur papier chine, seront vendus en moyenne 10 fr. **L'abonnement présente donc un réel avantage** puisque les abonnés recevront ces fascicules sans supplément.

LA REVUE MUSICALE a fait paraître le 1^{er} DÉCEMBRE un

NUMÉRO SPÉCIAL CONSACRÉ A DEBUSSY

112 pages de texte, 2 portraits hors texte, 32 pages de musique inédite gravée, avec couverture de Dufy.

Vient de paraître :

Le tome III de la Collection "ARS ASIATICA"

SCULPTURES ÇIVAÏTES DE L'INDE

PAR

AUGUSTE RODIN, ANANDA COOMARASWAMY

E.-B. HAVELL et VICTOR GOLOUBEV

Ce volume débute par des pages inédites du maître Auguste RODIN, sur la DANSE DE ÇIVA, publiées ici pour la première fois.

Il contient ensuite les études suivantes :

NOTICE SUR L'ENTITÉ ET LES NOMS DE ÇIVA, par Ananda COOMARASWAMY ;

LA TRIMURTI D'ÉLÉPHANTA, par E.-B. HAVELL ;

LA DESCENTE DE LA GANGÂ SUR TERRE A MAVALIPURAM, par V. GOLOUBEV.

L'ouvrage contient en outre 47 belles planches hors texte, admirablement traitées en héliotypie par M. Léon MAROTTE, et reproduisant sous divers aspects, l'ensemble et les détails des œuvres et des monuments décrits dans l'ouvrage.

Un beau volume in-4° jésus (26 1/2 × 34 cm. 1/2), tiré à 600 exemplaires, texte et planches sur papier d'Arches à la cuve.

Prix : 125 francs.

Il a été tiré de cet ouvrage 15 exemplaires de grand luxe, texte et planches sur papier impérial du Japon, numérotés de 1 à 15. Le prix de ces exemplaires est de **300 francs**.

Volumes parus dans cette collection :

I. — LA PEINTURE CHINOISE AU MUSÉE CERNUSCHI,
par Ed. CHAVANNES et R. PETRUCCI. *Épuisé*.

II. — SIX MONUMENTS DE LA SCULPTURE CHINOISE,
par Ed. CHAVANNES, membre de l'Institut.

Un beau volume in-4° jésus (26 1/2 × 34 cm.), illustré de 52 belles planches hors texte en héliotypie. **Prix : 125 francs.**